

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**A ficção «girandolesca» de Manuel de Lima: Estudo  
para uma tradução italiana da novela *Um Homem de  
Barbas* (1944)**

Federica Balzano

Trabalho de projeto orientado pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Guilhermina Jorge,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em  
Tradução.

2021



UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**A ficção «girandolesca» de Manuel de Lima: Estudo  
para uma tradução italiana da novela *Um Homem de  
Barbas* (1944)**

Federica Balzano

Trabalho de projeto orientado pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Guilhermina Jorge,  
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em  
Tradução

2021



A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Universidade de Lisboa têm licença não exclusiva para arquivar e tornar acessível, nomeadamente através do seu repositório institucional, esta dissertação/tese, no todo ou em parte, em suporte digital, para acesso mundial. A Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Universidade de Lisboa estão autorizadas a arquivar e, sem alterar o conteúdo, converter a tese ou dissertação entregue, para qualquer formato de ficheiro, meio ou suporte, nomeadamente através da sua digitalização, para efeitos de preservação e acesso.

# Índice

Introdução.....	XII
1. Sobre as <i>leituras</i> da obra .....	4
1.1 A ficção portuguesa no tempo da <i>Presença</i> .....	6
1.2 A chegada da estética surrealista a Lisboa .....	9
1.3 O prefácio de Almada Negreiros: visões sobre <i>Nome de Guerra</i> .....	16
2. Sobre a tradução .....	21
2.1 Caracterização do texto .....	25
2.2 Traduzir o humorismo .....	31
2.3 Traduzir o humorismo de Manuel de Lima.....	37
2.4 Considerações sobre a tradução .....	46
3. Sobre a tradução para a língua italiana.....	49
3.1 O caso da transformação do gerúndio em “A Força do Destino” .....	51
3.2 O caso do pronome sujeito “Ele”: Egli o Lui em “A Dança do Fogo” .....	55
3.3 O caso dos demonstrativos em “O Duelo” .....	59
3.4 O caso do verbo “dever” em “Psiquiatria” .....	62
3.5 O caso da tradução do conjuntivo futuro e do infinitivo pessoal em “Enfim Sós” .....	64
4. Conclusões.....	68
Bibliografia.....	70
Anexos.....	76



# Índice de tabelas

<b>Tabela 1</b> – Os seis parâmetros em que Attardo e Raskin desconstroem as piadas dos textos humorísticos segundo a <i>General Theory of Verbal Humour</i> .....	33
<b>Tabela 2</b> – Os quatros fatores externos da <i>Checklist-Comics</i> identificados por Young.....	35
<b>Tabela 3</b> – <i>Checklist-Comics</i> adaptada a um excerto do breve capítulo “O Herói” de Um Homem de Barbas. ....	40
<b>Tabela 4</b> – <i>Checklist-Comics</i> adaptada a um excerto do breve capítulo "A Dança do Fogo" de <i>Um Homem de Barbas</i> .....	42
<b>Tabela 5</b> – <i>Checklist-Comics</i> adaptada a um excerto do breve capítulo "O Duelo" de <i>Um Homem de Barbas</i> .....	45
<b>Tabela 6</b> – Usos do modo gerúndio selecionados a partir do capítulo “A Força do Destino” de <i>Um Homem de Barbas</i> . ....	51
<b>Tabela 7</b> – Propostas de tradução italiana das ocorrências do modo gerúndio.....	53
<b>Tabela 8</b> – Casos selecionados do uso de “ele” em português e respetiva proposta de tradução italiana. ....	56
<b>Tabela 9</b> – Casos selecionados do uso dos pronomes e adjetivos demonstrativos em português e respetiva proposta de tradução italiana.....	60
<b>Tabela 10</b> - Casos selecionados do uso do verbo “dever” e da forma perifrástica “ter + de” em português e respetiva proposta de tradução italiana. ....	62
<b>Tabela 11</b> – Casos selecionados do uso do conjuntivo futuro (17) e do infinitivo pessoal (18) e respetivas propostas de tradução italiana.....	65



## **Agradecimentos**

Aos meus pais, Gina e Stefano, e à minha irmã Enza, por ter-me ensinado a perseguir a beleza e a ironia, pelo apoio e pela ajuda durante o percurso da minha formação.

À Professora Guilhermina Jorge, orientadora deste trabalho. Obrigada pelos ensinamentos nas e fora das salas de aulas, pela paciência, pela disponibilidade, pelo apoio e o profissionalismo ao longo da elaboração do presente trabalho.

Ao Professor Andrea Ragusa, coorientador deste trabalho. Obrigada por fazer-me conhecer Manuel de Lima e a sua obra, pelo apoio em empreender este trabalho e pelos ensinamentos sobre o mundo da tradução.

Aos meus amigos em Bolonha, pela casualidade do nosso encontro que gerou muita paz e diversão ao longo da elaboração do trabalho.

À memória e aos sorrisos dos meus avós Enza, Maria, Ruggiero e Cosimo e à minha família inteira em Barletta.

*Sem a tradução, habitaríamos províncias vizinhas do silêncio.*

George Steiner

*Ogni lingua è, insomma, sospesa sul vuoto della propria ecolalia e, in virtù di questo, è costantemente aperta alla possibilità della traduzione, vale a dire alla trasformazione di sé attraverso l'incontro dell'altro.*

Giuseppe Russo

## RESUMO

Este Trabalho de Projeto foi realizado no âmbito do Mestrado em Tradução tendo como objetivo elaborar uma crítica e uma análise da tradução para o italiano de cinco breves capítulos da novela *Um Homem de Barbas* (1944) de Manuel de Lima.

O estudo sobre a tradução propõe uma leitura do momento cultural e histórico em que a novela surgiu, durante o qual foi pouco conhecida, a exceção de algumas figuras da cultura contemporânea ao autor, como Almada Negreiros, que assina o prefácio da obra.

A análise da ironia e do humorismo, característicos da novela, fundamenta-se na *Checklist-Comics* constituída pelos *Knowledge Sources* teorizados por Victor Raskin e Salvatore Attardo no âmbito da *General Theory of Verbal Humour*, e nos fatores “externos” identificados por Shipley Young.

A proposta de tradução italiana de cinco breves capítulos é comentada olhando para a evolução do português europeu e do italiano de um ponto de vista diacrónico e à luz das estratégias de tradução identificadas por Andrew Chesterman (1997).

**Palavras-chave:** Manuel de Lima; *Um Homem de Barbas*; tradução literária; ironia; humorismo.

## ABSTRACT

Il presente elaborato è stato realizzato nell'ambito del Mestrado em Tradução con l'obiettivo di sviluppare una critica e un'analisi della traduzione italiana di cinque brevi capitoli tratti dal racconto *Um Homem de Barbas* (1944) di Manuel de Lima.

Lo studio sulla traduzione propone una lettura del momento culturale e storico in cui il racconto venne pubblicato, durante il quale fu poco conosciuto, ad eccezione di alcune figure contemporanee all'autore, come Almada Negreiros, che firma la prefazione dell'opera.

L'analisi dell'ironia e dell'umorismo, caratteristici del racconto, si basa sulla *Checklist-Comics* che comprende i *Knowledge Sources* teorizzati da Victor Raskin e Salvatore Attardo nell'ambito della *General Theory of Verbal Humour*, e sui fattori "esterni" identificati da Shipley Young.

La proposta di traduzione italiana di cinque brevi capitoli del racconto viene commentata riferendosi all'evoluzione del portoghese europeo e dell'italiano da un punto di vista diacronico e alla luce delle strategie di traduzione identificate da Andrew Chesterman (1997).

**Parole chiave:** Manuel de Lima; *Um Homem de Barbas*; traduzione letteraria, ironia, umorismo.

# Introdução

«O Manuel de Lima era instrumentista de viola de orquestra. Os maestros eram o seu ódio permanente! *O seu sonho: a orquestra sem maestro*» escrevia Luiz Pacheco (2004, p. 133). De facto, a imagem de uma orquestra sem maestro parece restituir a sensação associada à leitura de *Um Homem de Barbas* em 1944, característica de uma narração que segue a velocidade do pensamento como se a escrita fosse um mero canal para transpor o que a mente pensa, apressando-se para conseguir transcrevê-lo inteiramente para o papel. Esta novela representa um caso particular na ficção da época e, nos anos quarenta e cinquenta, despertou um certo interesse em alguns dos protagonistas do mundo literário lisboeta. De momento, não existe grande informação acerca desse autor e o que foi possível reconstruir em torno da sua figura foi principalmente graças à correspondência de cartas com outros autores, como no exemplo mais notável, em *Pacheco versus Cesariny* (Pacheco, 1974) e graças à obra reunida de Manuel de Lima publicada recentemente pela Ponto de Fuga Editora (Lima, 2019). Parecem não existir traduções da obra de Manuel de Lima, e pelo interesse que despertou a leitura de *Um Homem de Barbas*, fez-se uma proposta de tradução da novela para italiano, tendo em vista uma possível publicação. Neste contexto, propõe-se um estudo sobre uma «viagem» ao longo do texto que conduziu à experiência de tradução que aqui é relatada. Em 1954, Vladimir Nabokov definia assim essa tarefa:

«La traduzione è un viaggio e possiamo affermare che consiste di tre tappe. La prima è quella dello studio e dell’empatia. Se la confrontiamo al capolino, [il testo] originale, è una penetrante discesa, uno scivoloso percorso all’ingiù lungo lo stelo, dal capolino fino alla radice invisibile. Eccoci giunti alla tappa successiva, quella dell’ispirazione. La radice invisibile è ricca, e all’interno del suo umido cuore troviamo l’euforia e l’impegno necessari per la nostra impresa. La terza e ultima tappa è l’imitazione d’espressione. Ora il viaggio è verso l’alto in un’altra lingua, dalla radice condivisa, su per un gambo nuovo, a un nuovo capolino; e là ci schiudiamo, all’altezza dell’originale. È come un movimento a V: giù per uno stelo e su per un altro. Questa è vera traduzione» (Nabokov, 2019, p. 37)<sup>1</sup>.

O presente trabalho reproduz na sua estrutura, em primeira a análise, o momento de estudo e de empatia que se criou com o autor, como afirma Nabokov, a fase de uma penetrante descida para baixo, ao longo do caule em direção à raiz invisível. De acordo com esta ideia, tentou-se responder à curiosidade em torno da figura desse autor, aprofundando a leitura da sua obra e da sua vida, com o fim de restituir uma leitura o mais precisa possível do discurso presente no texto original. Assim, o capítulo “Sobre as leituras da obra” mostra algumas possíveis ligações individuais na ficção de Manuel de Lima com o mundo da ficção portuguesa na década de quarenta do século XX, breve período em que conviveram a geração da Presença, os neorrealistas e os surrealistas.

---

<sup>1</sup> Publicado originariamente por Vladimir Nabokov em 1954, na revista *Verses and Versions*, pp. 14-15.

A segunda parte do trabalho, foca-se na descoberta e na caracterização de indicadores linguísticos e temáticos indispensáveis para a tarefa da tradução. Essa fase, denominada de inspiração por Nabokov, surge uma vez ter aprofundado o conhecimento sobre a obra, momento em que se alcança a raiz invisível, lugar de encontro com o envolvimento necessário para iniciar a tradução. Nomeadamente, o capítulo “Sobre a tradução da obra” é dedicado às reflexões que acompanharam o momento da individuação dos elementos de coesão do texto original e das estratégias narrativas. De seguida, apresenta-se um breve enquadramento teórico sobre a tradução de textos humorísticos, onde serão considerados e interpretados alguns excertos de *Um Homem de Barbas* particularmente exemplares do tipo de humorismo usado pelo autor.

No terceiro e último capítulo procura-se dar conta da terceira fase, a que Nabokov define de imitação de expressão, no que diz respeito à viagem para cima, a partir da raiz invisível, que permanece comum ao caule original e ao novo, o da tradução, para este último alcançar a altura do primeiro. De acordo com esta visão, esta parte do trabalho constrói-se depois de um estudo aprofundado e será descrita a partir de questões propriamente linguísticas, propondo uma análise de alguns excertos traduzidos, para mostrar a pluralidade de caminhos possíveis na resolução de problemas de tradução. De facto, mostra-se a experiência de leitura e análise face à investigação de questões como fidelidade, alheamento e, principalmente, refletir sobre os múltiplos elementos que permitiram apreender e restituir a intenção do texto original. Por esta razão, anexamos, além das propostas de tradução italiana de cinco breves capítulos selecionados (anexos A-E), também algumas digitalizações retiradas da primeira edição (anexo F).

O objetivo do presente trabalho é repropor as passagens que prepararam o trabalho de tradução de *Um Homem de Barbas* para melhor interpretar os resultados da transposição de português europeu para a língua italiana dos excertos selecionados. Em determinados casos foi preciso forçar as possibilidades da língua italiana, abrindo as suas fronteiras para entregar aos leitores uma narração que respeitasse o mais possível o texto original, salientando que, de facto, no trabalho de tradução, como escreve Tullio de Mauro, o que muda é o público (Mauro, 2007, p. 136). Resumindo, o processo experiencial de tradução foi sujeito, a cada passo, à negociação, sem favorecer uma visão apaziguadora do texto original, com o fim de manter-se em torno do foco do texto, da sua intenção e das suas múltiplas facetas, perseguindo a ideia de uma compreensão finalizada à reconstrução : «[...] a plurivocidade textual — agudiza-se, potencia-se, porque não tem apenas de ser compreendida, mas re-feita» (Barrento, 2002, p. 89).

# 1. Sobre as *leituras* da obra

A primeira edição de *Um Homem de Barbas* foi publicada em 1944 pela Empresa Nacional de Publicidade e dela fazem parte os desenhos feitos à mão por Bernardo Marques, no início de cada capítulo e, o mais significativo da capa<sup>1</sup>, na qual retrata um rosto de homem com um traço avermelhado, no qual não se distingue a diferença entre cabelo e barbas. No prefácio, que preenche cerca de 15 páginas, Almada Negreiros mostra a sua visão bem determinada sobre a humanidade e sobre as forças que a governam, na tentativa de alcançar o mistério do Elemento Inicial de cada um de nós<sup>2</sup>. No prefácio à obra começa assim: «As pessoas que mais admiro são aquelas que melhor divergem da minha pessoa. Claro está, só se diverge de outrem dentro do que nos é comum» (Lima, 1944, p. 5). A assinatura de Almada, quase como uma “bênção” à novela de Lima, revela-nos, em parte, a relação entre os dois autores. Podemos ver Manuel de Lima e Almada ao lado de Mário de Sá Carneiro e de Luiz Pacheco também num único outro exemplo, na coleção *Antologia de Vanguarda: 4 Autores da Novela Portuguesa Contemporânea*<sup>3</sup>, edição que foi retirada do mercado no fim do mesmo ano, devido aos escândalos que a casa editora Afrodite ia colecionando naquela época<sup>4</sup>.

A leitura da novela alimentou um crescente interesse em recriar, por um lado, uma ideia do momento histórico em que o autor viveu e das diferentes poéticas com as quais pôde entrar em contacto e, por outro, uma interpretação consistente da crítica aos hábitos burgueses e aos costumes admitidos pela sociedade que se encontra ao longo de toda a novela. Por estas razões, optou-se para recriar uma imagem da década de quarenta, seja através do mundo da ficção contemporânea a Manuel de Lima, seja em termos propriamente históricos, sendo os anos quarenta parte do regime ditatorial em que viveu Portugal de 1933 a 1974. De um ponto de vista propriamente literário, nos anos quarenta existia ainda uma forte herança da conhecida geração presencista, ao mesmo tempo em que ia surgindo o movimento neorrealista e, no final da década, ia-se formalizando a estética surrealista. Se bem que se possam reconhecer alguns aspetos e

---

<sup>1</sup> Ver Figura 1 nos anexos.

<sup>2</sup> Relativamente a este e outros conceitos elaborados por Almada em torno de “coletividade” e “individualidade”, “símbolo” e “sinal”, ver especialmente as conferências e os ensaios do último período. (Negreiros, 2004)

<sup>3</sup> O livro foi organizado por Fernando Ribeiro de Melo, publicado em Lisboa pela casa editora Afrodite em 1966.

<sup>4</sup> Cf. a *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* organizada por Natália Correia, publicada e retirada no mesmo ano.

temas que foram caros aos surrealistas, *Um Homem de Barbas* não se insere em nenhuma dessas formas estéticas. Manuel de Lima parece ter empreendido um percurso individual, à caminho de uma maneira de fazer ficção só sua. Uma definição capaz de devolver uma imagem adequada da “maneira” do autor nesta novela foi a que lhe deu Almada no prefácio à obra, que a define «girandolesca»:

[Manuel de Lima] transporta-nos admiravelmente para o mundo da ficção e de uma maneira girandolesca que é rara entre os nossos autores. O autor de *Um Homem de Barbas*, servindo-se do realismo para desfazer o próprio realismo, acaba por nos introduzir sem peias no mundo da ficção, e com a velocidade do próprio pensamento desloca as suas personagens até ficar no fim o único símbolo da obra: as barbas (Lima, 1944, p. 20).

Esta sua maneira «girandolesca» identifica-se numa forma que gera contemporaneamente múltiplas reflexões sobre os assuntos mais diversos seguindo o ritmo do pensamento do narrador, revela-se rica em termos da técnica narrativa usada e das temáticas abordadas e, nomeadamente, em termos de investigação linguística, facto que tornou a sua tradução para italiano um exercício desafiante. Nas próximas seções deste trabalho apresentar-se-á uma breve reconstrução do mundo da ficção portuguesa nos anos em que conviveram a herança da geração presencista, o neorrealismo e o surrealismo em Portugal, na tentativa de realçar alguns elementos que poderiam dar conta da relação de Manuel de Lima com alguns dos seus contemporâneos e, nomeadamente, com Almada, através de uma breve exploração do único elo de ligação entre os dois autores representado pelo prefácio a *Um Homem de Barbas*.



## 1.1 A ficção portuguesa no tempo da *Presença*

Com este título entende-se propor uma visão geral sobre o mundo da ficção portuguesa no momento que antecede e naquele em que surge *Um Homem de Barbas*, sendo este um momento de “viragem” na produção literária em Portugal. Com a sua primeira publicação em 1927, desde o início, a revista *Presença* surgiu como um acontecimento pós-modernista e foi definida por vários especialistas como segundo Modernismo. Eduardo Lourenço, pronuncia-se em relação à produção presencista como sendo uma: «reflexão sobre o Modernismo e, simultaneamente, refração do Modernismo» (Lourenço, 2016, p.157). De facto, pode-se afirmar que manteve esta postura através de um trabalho de divulgação sistemática dos poetas de *Orpheu*, muitas vezes considerados como “mestres” da própria geração, dos quais herdaram, como escreve Clara Rocha no verbete do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* a conceção da «cisão do sujeito e a atitude funambolésca com alcance psicológico-moral» (Martins, 2008). As condições em que se encontra o país no final dos anos vinte estão a deixar o passo a um regime militar que será politicamente declarado daí a pouco tempo, sob a figura de António de Oliveira Salazar, antes como ministro das Finanças (1928) e depois como primeiro ministro (1932). Durante os seus treze anos de produção, *Presença*, *folha de arte e crítica*, contou com uma intensa colaboração de diferentes gerações de artistas plásticos (como Almada, Sarah Afonso, Bernardo Marques que assina também os desenhos da primeira edição de *Um Homem de Barbas*, entre outros), ficcionistas, ensaístas e poetas que marcavam a força da arte e do pensamento contemporâneo.

Paralelamente à revista, as figuras-chave dessa geração iam publicando ficções que exploravam valores de uma literatura intimista, tanto psicológica quanto meramente estética, como, por exemplo, *Elói ou Romance numa Cabeça* publicado em 1932 por João Gaspar Simões, no qual ilustra o conflito identitário do herói no seu íntimo. Adolfo Casais Monteiro, outra figura de referência da *Presença* e desse século, com *Adolescentes* (1945) põe ao centro da narrativa a luta perseguida pelo protagonista para a conquista do amor não correspondido. Quase contemporaneamente, em 1943, surge *O Senhor Ventura* de Miguel Torga, em que o tema da infância, o tema da “saudades daquilo que podia ter sido”, é elevado a momentos de descoberta e como possibilidade de alcançar a verdade.

Se por um lado a ficção dos presencistas ia criando uma forma estética virada para a expressão da interioridade e da esfera artística, por outro, ia-se consolidando outra estética ligada

ao momento histórico em que começam a aparecer orientações democráticas na Europa, que se cristalizam especialmente após o segundo conflito mundial. Em Portugal, estas traduzem-se num sentimento de esperança de fim do regime que encontra expressão na ficção Neorrealista. É importante, por isso, mencionar o romance que foi uma clara expressão de uma literatura “útil”, isto é, *Gaibéus* (1939) de Alves Redol.

A partir dessa década surgem várias produções literárias ligadas ao Neorrealismo, que pretendem afastar-se largamente dos presencistas. A esses, opõe-se uma literatura que se foca na expressão dos conflitos de classe que permeiam a sociedade durante o regime. Esta postura alcança o ponto mais alto na década de 40, que é confrontada com temas em que a condição humana representa o fulcro da narrativa, mas agora sob forma de denuncia das desigualdades sociais e de elevação moral dos oprimidos. Na epígrafe à primeira edição de *Gaibéus*, o autor anuncia: «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem». Esta nova linha estética é inspirada pelas teorias marxistas e o lugar predileto da narrativa, como metáfora da condição em que o homem está constrangido dentro de uma dimensão que não controla e se identifica com o campo<sup>5</sup>.

Neste panorama, de facto, entre as vanguardas e os *ismos*, de grande importância se revelaram também obras de autores que pouco se identificam dentro de um movimento ou dentro de um género mais ou menos definido. Um caso, que reveste particular importância no mundo da ficção portuguesa no final da década de trinta, é sem dúvida a publicação de *Nome de Guerra*, romance “de formação” de Almada Negreiros, como é definido no posfácio à tradução italiana da obra — *Il risultato di una convivenza* de Gustavo Rubim. Embora declaradamente escrito ao longo dos anos vinte, só foi publicado em 1938 na *Colecção de Autores Modernos Portugueses*, organizada e dirigida pelo presencista João Gaspar Simões. O caminho, por assim dizer, “independente” que o romance *Nome de Guerra* de Almada persegue é indicativo de uma estética só sua e que, só em parte, pode-se dizer que também foi atingida por Manuel de Lima. Não existe, de facto, nenhuma filiação com Almada dentro desta variedade de cenários literários da época, não se podem identificar verdadeiros “herdeiros” de Almada Negreiros. Ao escrever o

---

<sup>5</sup> Pode-se considerar como parte deste movimento o livro de contos *O fogo e as cinzas* (1951) de Manuel da Fonseca e do seu romance *Seara de vento* (1958) no qual a narrativa do Alentejo e da sua planície ventosa cria uma metáfora das adversidades que se estendem sobre os menos válidos. Em *A Casa na Duna* (1943) de Carlos de Oliveira domina uma sensação claustrofóbica de um país arcaico onde prevalece uma atmosfera rural.

prefácio à obra de Manuel de Lima, pode-se afirmar que foi como se Almada tivesse indicado nele um herdeiro independente na prosa narrativa, como o tinha em outras artes, por exemplo com Ernesto de Sousa no cinema. Esta aparente filiação narrativa entre Manuel de Lima e Almada não escapou aos editores da época e mais precisamente não escapou ao amigo e editor Luiz Pacheco que, com a sua “verve”, reporta um pensamento de António Pedro relativo a Almada e não perde a ocasião de colocar “no seu portentoso lugar” esta figura importante do século XX, sem se esquecer dos neorrealistas nem do presencista João Gaspar Simões.

Em tempos, António Pedro, aludindo ao romance *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros, espicaçava aqueles que estando sempre a falazar em romances e mais isto e mais aquilo, definições de romance, novela, conto repisadas durante décadas, [...] não tinham tanto para colocar o Almada romancista no seu portentoso lugar, e que já era tempo. Poderia repetir o mesmo com a ficção de Manuel de Lima, que segue a linha de Almada e vem por aí fora até às experiências mais recentes, as novidades que salvatavam sobre o pesadume neorrealista, os existenciais em terceira mão, os novíssimos que já nasciam sem dentes. Que a crítica gasparota, a universitária, a sectária, lhe permaneçam indiferentes ou hostis, que importa? Todas terão a sua guilhotina própria. Que é o juízo do Tempo (Lima, 2019, p. 29).

O juízo dos contemporâneos foi bastante cruel no caso de Manuel de Lima, na medida em que tanto *Um Homem de Barbas* como *Malaquias* se revelaram fracassos económicos em termos editoriais na sua época. Ambas as ficções foram reeditadas em 1973 e em 1974 pela Editorial Estampa e, hoje em dia, a edição da *Obra Reunida* desse autor pela Ponto de Fuga (Lima, 2019) representa um trabalho fundamental sobre o autor e a sua obra.

## 1.2 A chegada da estética surrealista a Lisboa

Os anos quarenta do século XX são também os anos da génese do primeiro e do segundo grupo de surrealistas em Portugal. Embora se tenham oficializado em 1947 (Grupo Surrealista de Lisboa) e em 1949 (Os Surrealistas), a primeira exposição de arte de índole surrealista foi organizada em novembro de 1940 em Lisboa, por António Pedro, António Dacosta e pela escultora inglesa Pamela Boden. Nomeadamente, o ingresso em Portugal da vanguarda nascida em França foi atribuído ao regresso de António Pedro das suas longas permanências em Inglaterra e em França, países onde entrou em contacto direto com a estética, antes dadaísta, e depois mais propriamente surrealista. Fernando Guimarães comentará assim o regresso de António Pedro a Lisboa, realçando naquele momento uma situação em que: «a diluição cada vez maior de uma atitude empenhadamente de vanguarda [...], na nossa literatura, serve[u] de arranque ao surrealismo» (Guimarães, 1982, p. 95).

O manifesto de Breton foi publicado em França em 1924 e daí seguiram as revistas *La Révolution Surréaliste* e *Le Surrealisme au Service de la Révolution*. Nesses mesmos anos, em ambiente luso, publicava-se a *Águia*, a *Contemporânea*, *Athena* e *Presença* e, até na revista coimbrã que representava uma inovação pelo seu carácter internacional, a revolução surrealista francesa não teve seguidores imediatos no país com que sempre manteve grande contacto a nível literário. Assim, no Portugal dos anos vinte e trinta não existiam vestígios do movimento surrealista. Pelo menos oficialmente. Tania Martuscelli, no seu trabalho de exploração da linhagem do surrealismo em Portugal, lança a hipótese de uma genealogia literária. Neste sentido, vem recriada a árvore genealógica do surrealismo em Portugal e, nessa imagem, este aparece como o «filho bastardo» do primeiro modernismo e como primo do neo-realismo:

[...] neto do saudosismo e filho, bastardo, do primeiro modernismo de Orpheu, o Surrealismo em Portugal cresceu com o primo neo-realista, filho de um tio presencista, com os quais nunca lidou muito bem. Contou com a ajuda de parentes estrangeiros para crescer e se tornar independente, dentro eles um excêntrico tio-avô decadentista, quem muito o inspirou, e um padrinho francês seu homônimo, este “bretoniano”, que foi quem o batizou de Surrealismo... (Martuscelli, 2012, p. 13).

Esta grande “árvore genealógica”, formada pelos ismos nacionais e não só, mostra de forma clara a contínua “contaminação” entre géneros literários e, mais precisamente, entre os ismos e as vanguardas no mundo da ficção portuguesa ao longo do século XX. Ao longo da década de 40, a ficção de alcance psicológico e estético dos presencistas convive com a literatura

útil dos neorrealistas e começa a ganhar terreno a estética surrealista em Portugal, mais virada para a imaginação e a exploração do inconsciente. Estes últimos estão em parte presentes em *Um Homem de Barbas* (o acaso, a sorte, a sociedade nas suas convenções, a morte e o homicídio), se bem que a novela em si não possa ser definida de estética surrealista. Olhando para este panorama literário, Maria de Fátima Marinho reconhece os temas da escola francesa em outros autores bem antes da Geração da *Presença*:

Nos tempos anteriores à implantação do Surrealismo como Grupo, e alguns até anteriores à publicação dos manifestos bretonianos, como é o caso de Gomes Leal, de Teixeira de Pascoas e de alguns escritos da Geração do Orpheu (textos de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro — que morreu em 1916 — e Almada Negreiros, que curiosamente, possui uma maior incidência de traços surrealizantes em textos anteriores a 1924). Depois desta data, e até à organização dos grupos surrealistas, há alguns autores que se servem de processos que, indubitavelmente, lembram os da escola francesa: Mário Saa, o Vitorino Nemésio de 1935-1940 e Edmundo de Betterncourt de *Os Poemas Surdos* (1934-1940). Manuel de Lima e Jorge de Sena desenvolvem a sua atividade imediatamente antes e durante o apogeu do Surrealismo em Portugal, embora nunca tenham feito oficialmente parte de nenhum dos grupos (Marinho, 1987, pp. 119-120).

Se bem que a estética surrealista só se tenha formalizado no fim da década de 40, é possível recuperar, em algumas obras anteriores a esta data, temas e características que encontrarão as suas expressões mais amplas no surrealismo. Antonio Tabucchi, na sua curadoria sobre os poetas surrealistas portugueses, vê em Fernando Pessoa um precursor das temáticas surrealistas no que concerne a heteronímia, a fenomenologia e o ocultismo<sup>6</sup> (Tabucchi, 1971, p. 34-35). Marinho, do seu lado, critica esta visão que define um «exagero» (Marinho, 1987, p. 132) e fala de uma possível conexão com o poeta dos heterónimos no tratamento do tema da antropofagia (sob o heterónimo de Alexander Search), e numa forma de escrever «sem pensar» como a que se pode encontrar no *Livro do Desassossego*. São temas e características que, juntamente com o interesse pelo inconsciente, serão muito caros aos surrealistas. Este ponto em particular, segundo a autora, é um tema que Pessoa não explora como fonte de criação poética, mas sim como «um estado de desprendimento animal» (Marinho, 1987, p. 135).

Os temas caros aos surrealistas encontraram quase sempre solo fértil por causa da «atmosfera sufocante» que perdurou na sociedade portuguesa ao longo dos séculos (Martuscelli, 2012, p. 39). A fortuna dessas temáticas em Portugal ao longo de várias décadas encontra uma legitimação ainda maior no momento histórico e cultural que hospedou o movimento surrealista.

---

<sup>6</sup> Tabucchi, neste contexto, cita a visão de Luigi Panarese [em Fernando Pessoa, *Poesia*, Milano 1967]. Este autor relata possíveis antecipações surrealistas em Pessoa no que diz respeito ao automatismo do pensamento e na tentativa de superação da razão (Tabucchi, *La Parola Interdetta*, 1971, p. 34).

Os temas apresentados no primeiro manifesto de Breton apareceram numa França do pós-guerra que tentava esquecer os horrores da grande guerra e ia explorando o funcionamento da mente humana, ligado ao nascimento das teorias da psicanálise de Freud. Portugal, nesses mesmos anos, enfrentava o fim do sonho da primeira república e o interesse gradual perante as soluções autoritárias de Espanha e de Itália que encontravam o apoio dos militares portugueses. O golpe de estado de 1926, por mão do general Sinel de Cordes, pôs o general Óscar Carmona à frente do governo, facto que gerou uma ditadura disfarçada até à chegada do ex-ministro das finanças António de Oliveira Salazar, que governou o país através de um partido único até a sua morte. Nos anos quarenta, o Estado Novo de Salazar permeava a cultura portuguesa através de um controle político operado pela polícia de estado, a PIDE, facto que a nível cultural se revelou um desastre. Mesmo assim, existia grande conexão, grande «contribuição e convivência», entre artistas e escritores que, de forma natural, tinham criado entre eles uma espécie de «elo de ligação entre as “gerações” da pós-modernidade» (Martuscelli, 2012, p. 14). Nos anos quarenta, o Neorrealismo encontrou legitimação por grande parte da população, que finalmente vinha a ser contada na sua condição de miséria imposta pela ditadura. Aparentemente, o Neorrealismo e o Surrealismo combatiam o mesmo sistema de formas diferentes. Não é por acaso que Tania Martuscelli define o surrealismo como o primo do Neorrealismo, e em vários casos foi reconhecido um passado neorrealista em alguns futuros surrealistas<sup>7</sup>.

Ao lado de uma literatura de intervenção, os surrealistas dão forma a uma alternativa na exploração do real, ligada ao mundo do inconsciente, do sonho, da escrita automática que se dá como uma fuga à realidade social. A tradutora e *partigiana* italiana Joyce Lussu, que conseguiu entrar em Portugal com uma identidade falsa e inscrever-se na Faculdade de Letras de Lisboa nessa década, chegou a conhecer a obra e alguns dos autores do Surrealismo. No prefácio à sua tradução para italiano de uma coleção de poesias de Alexandre O'Neill, a autora dá uma definição desta nova estética em território luso: «Il surrealismo [...] ha costituito lo sfogo modestamente impegnativo per i letterati che non volevano vendersi del tutto alla dittatura, ma nemmeno rischiare troppo partecipando alla lotta politica»<sup>8</sup> (O'Neill, 1966, p. 11). A posição que

---

<sup>7</sup> Marinho reporta o que escreveu Augusto José França em relação a esse assunto: «Em fins de 1947, formou-se o Grupo Surrealista de Lisboa. Constituíam-no pintores, poetas intelectuais que tinham, de maneira mais ou menos heterodoxa, participado no movimento 'neorrealista'. [...] quando a sua tradução exigia uma viagem para o imaginário, daí [...] ganhou nome com a reanimação do movimento surrealista em Paris» (1987, p. 41).

<sup>8</sup> Essa ideia de que os surrealistas andavam a explorar uma evasão do real sem grande empenho político é reportada também por Jorge Sena, que define o movimento como: «uno splendido gioco che permetteva una nuova originalità, senza alcun impegno di vita» (Marinho, 1987, p. 49).

os surrealistas ocupam perante a condição de constrangimento social é a crítica a esse mundo burguês no qual o regime perpetuava os seus valores, que se manifestava através da libertação da linguagem.

O primeiro Grupo Surrealista em Lisboa formou-se em torno da figura de António Pedro que começou as suas publicações com *Sensasonho: História de uma noite* (que se estima que seja de 1934). Nesta publicação, as temáticas do sonho e das sensações estão caladas dentro de uma dimensão que não é real e nem é sonho, incerteza que é explicitada pelo mesmo autor ao longo da peça: «Sonho? Realidade? Sabe-se lá onde começa e onde acaba cada coisa!». Mas será só *Apenas uma Narrativa* (1941) a ser considerada a primeira composição de textos surrealistas-automáticos em Portugal. Outro autor que fez parte do núcleo do primeiro grupo surrealista foi Alexandre O'Neill, e deve-se citar o conto de quinze páginas, *A Ampola Miraculosa*, publicada nos *Cadernos Surrealistas* em 1949 com o subtítulo provocador de “romance”, o texto escrito é constituído por um comentário à imagem de três rodas, uma personagem e um grupo de caracóis. Assim como na publicação seguinte, dois anos depois, *Tempo de Fantasma*s, ressalta o humor satírico, definido várias vezes como uma «poupança de ego». Este autor que tanto se aproximou destas experimentações e temáticas, no mesmo ano, cortou relações com os seus colegas e avançou num percurso independente<sup>9</sup>, mantendo notas «surrealizantes» (Marinho, 1986, p.96).

Do primeiro núcleo, que se formou em torno da estética surrealista, afastou-se o poeta e pintor Mário Cesariny que veio a formar outro grupo dois anos depois, em 1949, o grupo de “Os Surrealistas” ou “O Grupo Dissidente”, ao qual se juntaram os que se tornaram os poetas surrealistas mais conhecidos dessa altura, isto é António Maria Lisboa, Pedro Oom e Mário-Henrique Leiria. O percurso de António Maria Lisboa no surrealismo começou com a participação na primeira Exposição dos Surrealistas em junho-julho de 1949 com a *Pequena História a Mais fantástica dos Amorosos*. Em 1948, publica um livro de poesia cuja ironia, humor negro e nonsense se aproximam do manifesto bretoniano e com *Ossoptico*<sup>10</sup>, em 1952, abunda no uso do efeito de inverosimilhança e, no mesmo ano em que morrera de tuberculose, com 25 anos, escreve o prefácio à segunda novela de Manuel de Lima (*Malaquias ou a História de Um Homem Barbaramente Agredido*) e, como no caso do prefácio de Almada, igualmente

---

<sup>9</sup> Cf. *No Reino da Dinamarca* (1958), *Abandono Vigiado* (1960) e *As Andorinhas Não Têm Restaurante* (1970), entre outros.

<sup>10</sup> A sua última publicação será neste mesmo ano, 1952, com *Erro Próprio*, à qual seguirão os póstumos *A Verticalidade e a Chave* (1956), projeto inicialmente pensado para ser o prefácio a uma tradução de Rimbaud e, em 1958 *O Senhor Cágado e o Menino*. Neste último trabalho, os temas do destino e da união dos contrários são centrais numa espécie de autobiografia, e no mesmo ano é publicado também *Exercício sobre o Sonho e a Vigília de Alfred Jarry*, em que particular atenção é dada ao tema da morte e dos mortos.

neste caso, não se conhece o tipo de relação que pudesse existir entre as duas personalidades, uma declaradamente surrealista e autor conhecido dentro do mundo intelectual lisboeta da época e outro que tinha há pouco recomeçado a escrever depois do primeiro insucesso editorial de *Um Homem de Barbas*. Ao contrário desta última, em *Malaquias* seria forçoso individuar traços afins à estética surrealista, se bem que António Mária Lisboa no prefácio afirme: «Repare-se como Manuel de Lima sonha na nossa cabeça. Não é uma história de que somos espectadores, mas um sonho que o autor tem que nós e Malaquias vivemos» (Lima, 1972, p. 18). Um sinal da postura do autor é realçado no testemunho de João Pedro Jorge, quando um dia, Manuel de Lima, em companhia dos seus amigos de bairro, o editor Luiz Pacheco e surrealista Mário Cesariny, escolheram o título para a sua nova publicação: «Folheavam o *Diário de Lisboa* quando repararam numa notícia onde se dizia que um homem de barba branca tinha sido agredido por uma vaca. O título estava encontrado: *Malaquias ou A História de um Homem Barbaramente Agredido*» (Lima, 2019, p. 27).

Outro caso de forte relevância na exploração linguística de carácter surrealista foi Mário-Henrique Leiria, conhecido principalmente pelas suas coleções repletas de humor negro, isto é, *Os Contos do Gin Tonic*, *Novos Contos do Gin Tonic* e *Casos De Direito Galactico E Outros Textos Esquecidos*. No fim dos anos quarenta, também participa nas experiências de Cadáver Esquisito<sup>11</sup> com António Mária Lisboa e Pedro Oom. Aproximara-se, em 1950, do tema da antropofagia em *Climas Ortopédicos*, em que é peculiar a naturalidade com a qual conduz um discurso inteiramente sobre um homicídio de forma demasiado «fácil e gratuito»<sup>12</sup>. Nessa linha literária é necessário nomear Pedro Oom que nasce neorrealista, faz ingresso no surrealismo e em 1956 introduzirá o termo Abjeccionismo, que se propõe assumir uma nova pose teórica perante os factos surrealistas<sup>13</sup>.

Em termos gerais, o surrealismo em Portugal teve uns anos de grandes experimentações e de grande atenção por parte dos intelectuais portugueses que a essa nova estética se dedicaram. Apesar de não ser considerado como um movimento em forma de grupo, ao lado das próprias

---

<sup>11</sup> Do francês, *Cadavre Esquis* foi uma técnica que nasceu no âmbito da pintura que vai a subverter as estéticas convencionais, possibilitando a intervenção de vários pintores na mesma tela, sem que um soubesse o que tinha pintado o anterior. Esta técnica foi usada também na escrita mas em *minor misura*.

<sup>12</sup> Outro exemplo de ficção declaradamente surrealista é *Pas pour les Parents* que relembra o efeito de *A Ampola Miraculosa* de O'Neill.

<sup>13</sup> Em 1949 publica *O Sonhador Especializado* e o poema *Um Ontem Cão* vem publicado no primeiro número da revista *Pirâmide* gerando uma grande polémica. Dessa experiência nasce *O Homem Bisado. Histórias Para Crianças (Emancipadas)* e, enfim, a última publicação, póstuma, é *Actuação Escrita* em 1980, um livro de sonetos e de linguagem inventada que relembra as experiências propostas por Alexandre O'Neill.



publicações circulavam as traduções da obra de Rimbaud por mão de Mário Cesariny, e também de autores como Éluard e Aragon, feitas por Jorge Sena, com base nas publicações da revista luso-francesa *Afinidades*. A ideia de desarticulação poética cria um caminho que põe em relação estas personalidades e que, afinal de contas, perdurou durante um breve período de tempo e a sua expressão mais ricamente surrealista foi sem dúvida a pintura. A peculiaridade da escrita surrealista e surrealizante, chegou a uma prática de experimentações que alcançaram dimensões novas dentro da ficção portuguesa daquela época. O que realmente perdurou foi a experimentação de um discurso libertador, inconsciente, em que o escritor acaba por ser um mero canal para transpor o que a mente produz sem a intervenção da razão, «como sendo o resultado da experiência do indivíduo transposta para o papel» (Martuscelli, 2012, p. 16).

Na tábua cronológica proposta por Antonio Tabucchi, o último fragmento é o seguinte: «Dopo il 1957 il Movimento surrealista portoghese non esiste praticamente più. Scioltosi il “Grupo Surrealista de Lisboa”, assottigliatosi notevolmente il “Grupo Surrealista dissidente”, sono rimasti a fare del surrealismo pochi artisti isolati: Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Manuel de Lima, e qualche “nuova leva”, come Maria Luisa Neto e Jorge e Isabel Meyrelles.» (Tabucchi, 1971, p. 81). E é aqui que volta a ser mencionado Manuel de Lima, que durante esses anos pareceu ficar fora desses grupos, se bem entretivesse amizades com mais de um autor até aqui referido. Maria de Fátima e Marinho, na obra dedicada ao surrealismo em Portugal, vê em *Um Homem de Barbas* alguns aspetos afins a esta estética e, nomeadamente, o emprego da ironia que alcança o humor negro, a crença no valor das coincidências, a antropofagia ou o desejo dela e o clima inverosímil que caracteriza toda a obra. Este autor também é citado por Marinho no que diz respeito aos encontros no Café Gelo<sup>14</sup>, que acolheram algumas das personalidades até aqui mencionadas:

Depois da dispersão dos grupos surrealistas, os autores cujos traços se mantinham ligados, diretamente ou indiretamente, ao surrealismo, e que desde 1949 se reuniam periodicamente no Café Royal, passam, a partir de 1955, a encontrar-se no Café Gelo. Do grupo fazem parte, Mário Cesariny, Luiz Pacheco, Manuel de Lima, António José Forte, João Rodrigues, Manuel Castro, João Vieira, Hélder Macedo e Herberto Helder (Marinho, 1987, p. 98).

Em conclusão, não se pode falar no fim do Surrealismo em Portugal, se não no fim dos encontros entre os protagonistas porque «os denominadores comuns são poucos e indistintos»

---

<sup>14</sup> Relativamente aos encontros do Grupo do Café Gelo ver a Figura 2 nos anexos em que é reproposta uma ilustração de Benjamin Marques.

como escreveu António Maria Lisboa, mas que de qualquer forma «Parece inquestionável a patente divulgada pelo grupo dissidente, que é a proposta de contracultura, mantendo o referido espírito “alegre e atrevido” nas artes» (Martuscelli, 2012, p. 22; 26).

### 1.3 O prefácio de Almada Negreiros: visões sobre *Nome de Guerra*

Na tentativa de reconhecer as ligações que tiveram lugar na década de quarenta, mostraram-se relevantes as possíveis conexões entre alguns autores que conviveram nessa época, tentando realçar, nomeadamente, a ligação que pôde existir entre Almada e Manuel de Lima. Mário Cesariny acreditava que: «[existia uma] linha que estica o cordel até ao nosso tempo, até a explosão futurista, anti-retórica, anti-gramática e popular com Almada; e ainda depois, com o Manuel de Lima (...) até à explosão surrealista, a qual, como é sabido, só explodiu para dentro» (Cesariny, 1983, p. 14). De facto, a figura de Almada como artista provocador em todas as suas expressões, da pintura à literatura, foi adotada como estandarte da vanguarda por vários intelectuais desse século. A ideia de inconformismo perseguida pelos autores de *Orpheu*, sustentada pela Primeira República, continua a manter-se viva na obra de Almada, mesmo depois das suas experiências no exterior, quando voltará a viver em Lisboa no princípio dos anos trinta, paralelamente aos primeiros anos da implantação do regime autoritário do *Estado Novo*. Segundo Ferreira, Almada foi «muitas vezes, apresentado como o único e o verdadeiro modernista português» (1994, p. 19). Já considerado por Fernando Pessoa em 1916 como «uma das grandes sensibilidades da literatura moderna» (Pessoa, 1998, p. 220), da mesma forma, nos anos trinta e quarenta, longe dos companheiros da geração modernista com os quais partilhava uma contestação “coletiva” contra a situação cultural do país, continua a ser uma figura de referência “individual” no panorama cultural português. Almada representa um elo durante gerações, de protagonista de *Orpheu* ao lado de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, como artista plástico e poeta nas páginas de *Presença*, e manterá a imagem de «Português sem Mestre» (França, 1974) também na geração seguinte, nos anos em que surgem os fenómenos neorrealista e surrealista, anos em que Almada se aproxima de uma consciência mais profunda da própria expressão artística individual.

Na sua produção pictórica e literária, Almada estabelece uma área de significação muito precisa através da qual sublinha a importância da esfera psicológica que está atrás do conhecimento concreto. Este conhecimento realizado pelo indivíduo manifesta-se na sua vontade de se delinear, de encontrar «o seu elemento inicial» e de entrar em harmonia com ele, como única forma de desvelar o mistério que pertence «a cada um de nós» como fundamento da humanidade. Este desejo de «entregar-se a si próprio», é bem ilustrado no seu romance *Nome de Guerra* publicado seis anos antes de *Um Homem de Barbas*, em 1938 (mas que começou a

escrever cerca 15 anos antes). O que realmente vem explorado nessa ficção é a evolução psicológica das personagens na rota da vida no momento da passagem da vida na província à vida na cidade e, nomeadamente, quando «a realidade, por ironia, tinha posto uma mulher nua nos braços da sua educação» (Negreiros, 2001, p. 38). A história desenrola-se na mente das personagens que formam um triângulo amoroso e mostram, com os próprios nomes, o possível, o que não está dito, mas que pode estar por detrás dos próprios nomes, isto é, o que está nas próprias árvores genealógicas, às quais tenta chegar para ir ao encontro das próprias consciências. Não é por acaso que a mulher que espera o regresso de Antunes na vila do campo é chamada Maria e a mulher que encontra na cidade é chamada Judite, mas é claramente dito que não é esse o seu verdadeiro nome, pois esta personagem reclama a atenção sobre a condição das prostitutas na sociedade: «Era uma vez uma rapariga chamada Judite. Mas o seu nome verdadeiro não era Judite» (Negreiros, 2001, p. 13).

Com este romance, Almada, nas palavras de Eduardo Prado Coelho, «inaugura na nossa literatura um modelo de ficção-reflexão» (1970, p. 35), através da qual é posta em causa a sociedade que rodeia as personagens, questionando modelos culturais e morais, contrariando as convicções e os estereótipos, pondo ao centro o argumento de que o amor sem a autonomia da personalidade e de caráter de cada um, pode ser só um engano. A ideia que emerge então é que ambas, Maria e Judite, representam «o mesmo erro», ou seja, o erro que Antunes comete com a sua própria consciência:

A sua ligação com a Judite tinha sido uma compensação, uma desforra, um contrabalanço... de quê? A sua vida esteve toda inclinada para o lado oposto ao da Judite. Para onde? Houve um desequilíbrio para responder a outro desequilíbrio, necessário para pôr o fiel a zero, como um pêndulo vai obrigatoriamente de um a outro lado da vertical a distâncias iguais, para cumprir a simetria, a gravidade e a oscilação. O desequilíbrio era para os dois lados: a Maria e a Judite eram ambas ainda o mesmo erro! (Negreiros, 2001, p. 132).

O prefácio a *Um Homem de Barbas* está fundamentado nos mesmos alicerces. Isto faz nos pensar no que foi dito (muito provavelmente) por Luiz Pacheco em relação ao romance de Manuel de Lima, «*Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido*, terceiro volume do ciclo iniciado com *Nome de Guerra*» (Lima, 2019, p. 63), onde aparentemente, no segundo lugar estava *Um Homem de Barbas*. Os argumentos que apresenta no prefácio a *Um Homem de Barbas* surgem ligados ao determinismo de estirpe que caracteriza *Nome de Guerra*, seguindo a ideia de que não há nada que possa influir sobre as vidas dos homens a não ser a própria árvore genealógica. O conceito base é que os seres humanos são destinados a ser o que já foram antes de ter nascido. Não existe, de momento, informação suficiente para reconstruir a

relação que pôde existir entre os dois autores, e se essa foi de admiração ou não, esse prefácio surge como o único escrito por Almada a outros autores. Apresenta-se aqui a primeira parte:

As pessoas que mais admiro são aquelas que melhor divergem da minha pessoa. Claro está, só se diverge de outrem dentro do que nos é comum. Porque há quem nada tenha de comum connosco, nem sequer a própria existência e a mesma humanidade. E não esqueçamos que o espaço e o tempo são aparências por nós fabricadas para dar passo ao espírito e não lenha para nos queimarmos. Ao mesmo tempo e no mesmo espaço podem juntar-se as pessoas mais alheias entre si e como não acontece na História em tempos e espaços diferentes.

A universalidade humana é tão vária que pode um satisfazer inteiramente a sua e sem que lhe passe sequer pela cabeça a de outro que satisfaça também completamente a dele.

O tempo de cada qual é o justo para si. Não é dado a ninguém a ocasião da polícia do tempo de outrem. De modo que à porta da nossa intimidade havemos de pôr a admiração por aquele que vai entrar, tanto em quanto diverge como em quanto coincide connosco. Por outras palavras: não vale mais o nosso mistério do que o de outro qualquer. Só o mistério chega inteiro ao fim (Lima, 1944, pp. 5-6).

Lendo esta primeira parte do prefácio é já possível notar algumas conexões com *Nome de Guerra*. No segundo capítulo desse romance, intitulado “A sociedade só tem que ver com todos não tem nada que cheirar com cada um” (Negreiros, 2001, p. 11) é possível assinalar uma série de ideias de fundo que definem, de uma certa forma, a moldura dos acontecimentos, como se pode ver nas seguintes observações do narrador:

Cada um tem o destino universal de fazer consigo mesmo o modelo de mais uma estátua humana. E esta fabrica-se apenas com íntimo pessoal.

O nosso íntimo pessoal é inatingível por outrem. E é este o fundamento de toda a humanidade, de toda a Arte e de toda a Religião. O nosso íntimo pessoal é de ordem humana, estética e sagrada. Serve apenas o próprio. É o seu único caminho. O melhor que se pode fazer em favor de qualquer é ajudá-lo a entregar-se a si mesmo. Com o seu íntimo pessoal cada um poderá estar em toda a parte, sejam quais forem as condições sociais, as mais favoráveis e as mais adversas. Sem ele, nem para fazer número se aproveita ninguém.

A individualidade e a personalidade são florescências desse invisível do nosso ser a que chamamos o nosso íntimo. Tudo quanto de bom ou de mau, de ótimo ou de péssimo, exista em cada qual, nasceu com ele e formou-se secretamente, intimamente, a despeito de todo o aspeto que lhe venha do exterior, de toda a educação e ação alheias (Negreiros, 2001, p. 11).

A temática em torno do próprio «caso particular» que se resolve no encontro do «mistério do próprio Elemento», presente em *Nome de Guerra*, funciona como introdução à leitura da novela de Manuel de Lima. Em *Um Homem de Barbas*, as três personagens principais se entrelaçam num triângulo amoroso que alcança tons absurdos, cada um face ao próprio caso pessoal na encenação dos dois encontros amorosos, ambos com Natália protagonista no que diz respeito ao «desejo que nasce dentro dela». E é o Amor, novamente, que move as personagens, tema sobre o qual Almada se debruça no prefácio:

O Amor quer ter a certeza de cada um e experimenta-o sempre da mesma maneira: vai-lhe passando a curiosidade para as mãos. E acontece sempre o mesmo: quem tem as mãos cheias de curiosidade já não tem mãos para o Amor. E o Amor vai experimentar outro. Ainda desejaríamos que esta experiência nos desse algum ensinamento para que resultasse finalmente o primeiro exemplo feliz em Amor.

Mas o mais extraordinário é serem os próprios exemplos da tradição do Amor tão pouco reconhecíveis por nós hoje, que deles nos é interdito tomarmos lição. E não será precisamente o Amor a única aula donde se não deve receber lição?

É uma coisa pessoal entre nós e o Amor. E quase sempre nem sequer tem nada que ver entre os dois amantes: é entre cada amante e o Amor. Isto é, curiosidade sem admiração. [...] é sempre pela curiosidade, nunca é pelo Amor, em todos os corações. Nem um só se salva! (Lima, 1944, p. 14).

Tanto em *Nome de Guerra*, como em *Um Homem de Barbas*, há o amor convencional, o amor planeado conforme as regras sociais, o de Antunes e Maria, e o de Montalvão e Natália que acaba por aparecer como algo de pré-estabelecido, mas, no momento em que «a curiosidade passa nas mãos» de Antunes, este decide passar a noite com Judite, conhecida num casino e, no caso de *Um Homem de Barbas*, o que será o novo amante, Valeriano, cai literalmente nos braços de Natália. Estes são os momentos em que as personagens estão perante algum tipo de verdade, do alcance de algum tipo de consciência. Se bem que dificilmente se possa afirmar que os dois textos sejam similares, ambas as personagens protagonistas do encontro, fruto do acaso, são de qualquer forma ligadas ou destinadas a viver rodeadas pelas trevas que se apresentam como contraste com o amor convencional, associado ou dominado então pela luz. Todas estas personagens movem-se dentro de uma sociedade que no fundo é dominada pela homologação por um lado, e pela desforra por outro, na tentativa de entrar em contacto, mais ou menos conscientemente, com o próprio Elemento inicial, com o «desejo que nasce dentro cada um de nós», que tem a ver necessariamente com algo que não escolhemos, porque pertence à árvore genealógica na qual crescemos, à qual a sociedade, no papel que tem nas nossas vidas, muitas vezes pretende de substituir-se:

A árvore genealógica não funciona como ciência. É mesmo o contrário de ciência: mistério! Um mistério que se espelha só em cada um de nós! Um verdadeiro mistério humano, que ultrapassa a sociedade e a ciência, que respira ar de Arte e Religião! (Negreiros, 2001, p. 10).

Em *Um Homem de Barbas*, todas as personagens são guiadas pelos próprios desejos e pelas próprias evoluções psicológicas e por estes agem e enfrentam as situações (reais e paradoxais). Quando o triângulo amoroso parece pertencer finalmente ao passado para deixar finalmente o espaço ao amor a dois, eis que o marido foi enganado. A legitimidade do amor

conforme as regras da sociedade revela a sua fragilidade mostrando o engano do qual foi vítima Montalvão, e uma vez realizado, este, pode dizer-se assim, «nasce pela terceira vez» (Negreiros, 2001, p. 128), reconciliando-se com o seu elemento inicial, o fogo, com o qual põe fim à novela.

Além das possíveis relações entre o romance de Almada e a novela de Manuel de Lima, em mais de um caso foi mencionada a obra e a postura de Almada como sendo antecipadora ou motivadora de uma estética que encontrou expressão no desenvolvimento do surrealismo em Portugal. Contudo, se bem que, como sabemos, Manuel de Lima não aderiu a nenhum movimento estético, tampouco ao surrealismo em Portugal, a sua postura, especialmente em *Um Homem de Barbas*, acaba por reiterar o emprego da ironia com tons absurdos (que alcança em alguns casos o humor negro) sob forma de crítica aos hábitos e costumes da sociedade da época e a delineação da esfera psicológica que dá voz ao incôscio das personagens, ambos temas frequentes nos surrealistas em Portugal.

Analisada as afiliações autorais e literárias da obra, propomo-nos agora retomar a viagem enveredando pelo entrelaçado das línguas, a portuguesa e a italiana, procurando e acentuando as diferenças de pensamento de cada língua.

## 2. Sobre a tradução

No capítulo intitulado “As Ambições da Teoria” em *After Babel — Aspects of Language and Translation*, George Steiner mostra como desde o preceito de Cícero de não traduzir *verbum pro verbo*, depois com as contribuições de filósofos, entre os quais lembramos Schleiermacher e Benjamin e até hoje, muitas foram as tentativas de estudar e explicar o que acontece na prática de tradução e, nomeadamente, o que acontece na «passagem» do texto original para o texto traduzido:

Ao longo de cerca de dois mil anos de análise crítica e normativa, os acordos e desacordos que se manifestam acerca da natureza da tradução permanecem praticamente os mesmos. [...] A questão permanente é a de saber se a tradução será, de facto, possível, e enraíza-se em antigas hesitações de ordem religiosa e psicológica acerca do que significa a passagem de uma língua para outra (Steiner, 2002, p. 275).

A tarefa da tradução parece ter sempre levantado questões de ordem ética. Steiner destaca um primeiro período, de 46 a.C. até o fim do século XVIII, característico por uma «orientação empírica imediata» face a este tipo de discussão. Nesta época, uma obra inspiradora e exemplar até hoje é “*Ein sendbrief*”, (*Lettera del Tradurre*, tradução e curadoria de Emilio Bonfatti. Venezia, Marsilio Editori, 1998) publicada pela 1ª vez em 1530, é exemplar, até hoje, pela posição que Lutero assume para responder, de forma definitiva, às críticas recebidas para a sua tradução alemã do Novo Testamento:

Quando mi sono messo a parlare e a tradurre in tedesco, ho voluto parlar tedesco, non greco o latino. [...] Non si deve chiedere alla lettera della lingua latina come parlar tedesco, [...] lo si deve chiedere piuttosto alla madre di famiglia, ai ragazzi sulla strada, all'uomo semplice al mercato, e lì si deve guardare direttamente sulla bocca per capire come parlano e poi tradurre di conseguenza (Lutero, 1998, p. 55).

Numa segunda fase, Steiner realça uma posição mais declaradamente «filosófica», inaugura-se, segundo o autor, com o texto da conferência *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (*Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Tradução de José M. Justo. Porto Editora, 2003) de Friedrich Schleiermacher, lido na Real Academia das Ciências de Berlim em 1813. Neste texto, o tema da tradução é inserido dentro de um quadro mais propriamente teórico-filosófico e vem estudado de um ponto de vista declaradamente hermenêutico. Em particular, Schleiermacher, debruça-se aprofundadamente sobre o papel que o tradutor deve assumir em relação ao autor do texto original e em relação ao leitor da tradução:



Ou o tradutor deixa mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele. Estes dois caminhos são tão diferentes que é necessário seguir exclusivamente um deles, com tanto rigor quanto possível, pois que qualquer mistura entre ambos dará um resultado altamente insatisfatório e é de recear que entre escritor e leitor se dê o desencontro total (Schleiermacher, 2003, p. 61).

Nesta celebre passagem, a opção de mover o texto em direcção ao leitor da tradução é considerada irracional, na medida em que significaria fazer um esforço para domesticar o que, de facto, é estrangeiro. Schleiermacher acredita que a única forma de traduzir é a de mostrar o estrangeiro enquanto estrangeiro ao leitor, na medida em que devem ser aceites a pluralidade e a irracionalidade que caracterizam as línguas. Ao contrário, mover o autor em direcção ao leitor significaria, normalizar as diferenças, o que já não é considerada tradução. A imagem da tradução como acolhimento do estrangeiro será tratada por Antoine Berman, um século mais tarde, em *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* publicado em 1991 (neste contexto será utilizada a tradução inglesa de Lawrence Venuti). O excerto seguinte visa dar conta do papel da tradução no que diz respeito à relação que torna possível estabelecer entre si-próprio e o que lhe é estrangeiro:

Translation is the “trial of the foreign”. But in a double sense. In the first place it establishes a relationship between the Self-Same (*Propre*) and the Foreign by aiming to open up the foreign work to us in its utter foreignness. [...] In the second place, translation is a trial *for the Foreign as well*, since the foreign work is uprooted from its own language-ground (*sol-de-langue*). And this trial, often an exile, can also exhibit the most singular power of the translating act: to reveal the foreign work’s most original kernel, its most deeply buried, most self-same, but equally the most “distant” from itself» (Berman, 2000, p. 284).

Neste segundo período, característico pelas suas investigações mais propriamente filosóficas, contará com a contribuição de autores e filósofos como Goethe, Schopenhauer, Ezra Pound, Benedetto Croce, Walter Benjamin e Ortega y Gasset (entre outros). «Era cioè finita la lunga età della appropriazione ed era cominciata quella della collisione dei linguaggi e dei testi» (Fortini, 2011, p. 56)

O terceiro período, colocado por George Steiner na década de 50 até aos anos 60 do século XX, considera-se inspirado no movimento formalista por investigadores checos e russos que se aproximam da tradução à luz das teorias da estatística. Através de um movimento de retorno ou de combinação com novas disciplinas humanísticas que se iam fortalecendo nesse século (como, por exemplo, a linguística), o terceiro período deixou novamente espaço a uma

posição hermenêutica-filosófica, convencionalmente marcada pela redescoberta do artigo “Die Aufgabe des Übersetzers” (*A Tarefa do Tradutor*) escrito por Walter Benjamin em 1923.

A divisão em períodos teorizada por George Steiner revela a variedade dos debates em torno dessa prática tão antiga e tão pouco teorizável e, mostra como, de facto, a tradução surge para “resolver” a confusão das línguas gerada *depois de Babel*. Mesmo assim, desde sempre a prática da tradução se tem confrontado com o facto de que não existe uma correspondência unívoca entre línguas:

Qualcosa si perde sempre in traduzione, sia perché i campi semantici delle due lingue non si sovrappongono e le sintassi non si equivalgono, sia perché le eredità culturali sono diverse e non è facile far passare le connotazioni implicite, che rimangono lì a incombere torve sulla pagina e a generare smarrimento. Tutto questo prende la forma di una perdita che, come tutte le perdite, si accompagna a un sentimento di mestizia. In un suo saggio sulla traduzione, *Sfida e felicità della traduzione* (1997), Paul Ricoeur dà un consiglio prezioso: quello di abbandonare il sogno della traduzione perfetta e di accettare la differenza insormontabile fra il proprio e l'altrui. Non si tratta di negare che in traduzione qualcosa si perda, bensì di accettarne l'inevitabilità. [...] La lingua materna si scontra con la sua incapacità di accogliere fino in fondo l'estraneità. Oppone una resistenza [...] di accogliere ciò che è estraneo. [...] Solo la rinuncia al sogno della traduzione perfetta – questa “deficienza accettata” – consente il farsi del tradurre (Cavagnoli, 2012, pp. 24-25).

Aceitando a falta de correspondência unívoca entre as línguas, a tradução chega a mostrar a pluralidade de sistemas culturais e assenta-se na consciência de que perder algumas nuances de significado e da forma, permite, igualmente, de manter a comunicação com o estrangeiro. Trata-se, afinal, de se confrontar com a necessidade da tradução e, ao mesmo tempo, com a aceitação do que o encontro entre sistemas culturais afastados entre eles comporta. Como afirma Eugenio Donato em *The Ear of Other* de Derrida:

On the one hand, [...] the necessity of possible translation is the necessity and the impossibility at the same time of the autotranslation of each text by itself: and, on the other hand, [...] translation is only the possibility of translation, only the possibility or impossibility of every text's self-speculation by itself (Derrida, 1985, p. 127).

O conjunto das diferentes posições tomadas em relação à tradução revela como, desde o seu surgimento, essa prática foi sempre acompanhada por debates, na medida em que, necessariamente traz consigo questões de carácter ético, como a fidelidade à mensagem e à forma do texto original, e questões práticas, como a necessidade de estabelecer comunicação entre sistemas culturais diferentes. De facto, não se trata de encontrar regras certas e unívocas para a padronização da relação entre autor e tradutor, na medida em que, como Lutero já dizia no século XVI, a língua é feita pelos falantes e por essa sua natureza, está sujeita a continuas experiências

e evoluções. O mesmo vale para a língua do autor e a do tradutor. Ambas estão sempre sujeitas a transformações e não há maneira de transformar a compreensão num contínuo definitivo e estável ao longo do tempo. A tarefa do tradutor mostra-se, portanto, numa contínua predisposição para manter-se fiel ao autor, para perder o menos possível e restituir um texto que mantenha a intenção do original para o leitor-alvo. Esta perspectiva de rejeição de um conjunto de regras certas e movimentos fixos entre línguas, não quer, no entanto, dizer que a prática seja completamente ditada pelo acaso. Pelo contrário, as metodologias e as estratégias são fontes inesgotáveis para permitir uma reflexão individualizada dos contextos comunicativos, permitindo, assim, operar de forma racional, objetiva e leal sobre o texto, como afirma Eco na citação seguinte:

La conclamata “fedeltà” delle traduzioni non è un criterio che porta all’unica traduzione accettabile [...]. La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l’impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta. Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di fedeltà non c’è la parola esattezza. Ci sono piuttosto lealtà, onestà, rispetto, pietà (Eco, 2003, p. 364).

## 2.1 Caracterização do texto

*Um Homem de Barbas*, além da primeira publicação em 1944, texto-fonte deste trabalho, teve uma segunda edição da Editorial Estampa em 1973, na qual constam quatro breves contos: *A Quimera da Fortuna*, *A Revedora Ascensão de Nicolau*, *Na Senda da Camuflagem* e *Um Caso de Amnésia Genética*<sup>15</sup> publicados originariamente nos nove anos que separam *Um Homem de Barbas* da publicação do romance *Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido*. A novela tem oitenta e cinco páginas e estrutura-se em trinta e três breves capítulos que, na maioria dos casos, apresentam títulos que correspondem a um único substantivo (como acontece com “Pergunta”, “Electricidade”, “Contrastes” e “Antropofagia”, entre outros). A estrutura narrativa de encaixe torna possível a introdução de uma ação dentro de outra que está a ser narrada e que é retomada só em outro momento. De facto, a história tem início numa noite de fim de ano no salão do Marquês de Ribafria onde estão as três personagens principais e retorna à cena inicial só depois de tê-los apresentados nas feições (a exceção de Natália) e nas ligações que os relacionam. A narrativa, desde logo, é inserida num plano de significação inverosímil, na medida em que o narrador acompanha a ação das três personagens caladas dentro dos próprios desejos e das próprias evoluções psicológicas que vem exasperadas a cada capítulo. Este continuo recurso a situações inverosímeis é um elemento que é mais de uma vez sublinhado ao longo da narração: «Deve existir grande beleza na trajetória das vidas e possivelmente reside no seu aspeto paradoxal» (Lima, 1944, p. 28). As situações descritas acabam, em muitos casos, numa viagem ao imaginário, como por exemplo, no momento em que Montalvão, o marido enganado, decide incendiar as barbas «pretas e onduladas, e tão majestosamente compridas que ultrapassavam os joelhos» (Lima, 1944, p. 23) de Valeriano:

O que então se passou, é indescritível.  
Valeriano em chamas, pôs-se a correr como uma bicha de rabiar, ao acaso pelo salão, derrubando tudo que encontrava na frente, enquanto as pessoas se dispersavam, tropeçando umas nas outras, na ânsia de cada qual achar o seu abrigo. Uns marinhavam pelo lustre, outros pelas colunas, alguns mesmo penduravam-se nos quadros da galeria dos antepassados dos Ribafrias; as senhoras de idade metiam-se debaixo dos sofás. Naquele «salve-se-quem-puder» praticavam-se verdadeiros prodígios de acrobacia. [...].

Dir-se-ia o começo do mundo! (Lima, 1944, p. 51).

---

<sup>15</sup> Publicados, respetivamente, na revista *Litoral* (1944) *Aqui e Além* (1945 e 1946) e *O Século Ilustrado* (1970).

No primeiro capítulo, “O Baile”, o narrador declara que está a contar uma história que começou numa noite de um fim de ano que não é permitido datar: «Perdoem-me... a minha descrição não me permite datá-lo — é um segredo que não me pertence!» (Lima, 1944, p. 21). De facto, não é dado saber mais sobre o espaço geográfico e temporal em que se passa a ficção. Entre os convidados à festa estão os três protagonistas. Montalvão vai à festa só porque Natália convence o Marquês de Ribafria a entreter os convidados com os fogos de artifício, pois, o marido é literalmente «governado» pelo espetáculo do fogo, seja esse pirotécnico, dos foguetes, ou das chamas da lareira. Assim, enquanto Montalvão assiste ao espetáculo na varanda, completamente absorvido pelas suas viagens pindáricas, Valeriano cai acidentalmente nos braços de Natália enquanto se dirigia para outra senhora. Neste fortuito encontro, apercebem-se que encontraram reciprocamente o amor sempre sonhado, mas, infelizmente, no momento errado: «Porque será que os seres feitos uns para os outros, não se encontram na devida ocasião?» (Lima, 1944, p. 28). A crença no valor das coincidências ocupa um lugar primordial ao longo da narrativa, valor que não deixa espaço à lógica e ao rigor das personagens, pois, como refere Manuel de Lima: «Valeriano era supersticioso. E como tal acreditava no poder oculto das coincidências. Tinha inventado uma religião para seu uso próprio cujo deus era o azar. O catecismo da doutrina que professava abria com esta lei em que de resto se baseava toda a religião: “nunca contraries o Destino!”» (Lima, 1944, p. 25).

A história nasce com um tom de comédia a partir do encontro “fatal” entre o protagonista e Natália, acompanha as tentativas fracassadas de vingança do antagonista, o marido atraído, e afinal, acaba em tragédia, quando Montalvão finalmente se apercebe de que, além da traição, foi literalmente transformado à semelhança do seu rival. Assim, dá às chamas o próprio lar acabando com a sua própria vida e com a de Natália. A filha do casal sobreviverá ao fogo, escondida no cofre-forte por Montalvão. Na última página da novela o narrador revela que «Foi ela própria quem me contou esta horripilante história, uma noite quando entrei em sua casa para me abrigar da chuva...» (Lima, 1944, p. 106).

O tom humorístico que permeia toda a novela é sem dúvida o elemento de coesão da estrutura narrativa, presente nas palavras de um narrador onisciente que assume os traços de um contista incansável (algumas frases têm o comprimento de uma página, como acontece no breve capítulo “Mais Luz”), e que não mostra nenhum sinal de estranhamento perante as situações que fazem apelo ao fantástico e, às vezes, ao absurdo. O narrador move-se dentro deste ambiente, debruçando-se nos detalhes mais recônditos, dá espaço a reflexões e conexões mentais, tocando em temas como a infelicidade no amor, a importância de não contrariar o

destino, a fatalidade que caracteriza o elemento em que cada um de nós nasce e menciona até a sua própria visão sobre a jurisprudência. Repare-se como o tom humorístico permite violar as regras (sejam essas da sociedade em que se movem as personagens, sejam as regras semânticas do texto) para puxar outro tipo de reflexão, uma reflexão que carnavaliza a alta sociedade e os seus bons-hábitos. Em alguns casos, o desmascaramento dos imaginários sociais dá-se abordando temas como o sexo e a morte com olhos ingênuos. Um exemplo desta atitude provocadora pode ser encontrado no breve excerto selecionado no capítulo “Danças Orientais”:

Montalvão percebeu tratar-se de uma dança russa — Natália em tempos servira em casa de uns cossacos. A dança ia crescendo de entusiasmo e quem batia as palmas parecia ter perdido as estribeiras. Batia desautinadamente dando um berro seco ao fim de número certo de palmadas. Depois, não contente com a situação de acompanhador, veio meter-se na dança sem ninguém o ter chamado. Sempre confundido nas silvas, Montalvão viu outra silhueta aproximar-se da primeira e depois enlaçar-se nela até ficarem as duas como se fossem uma só (Lima, 1944, p. 91).

O leitor de *Um Homem de Barbas* é transportado para uma dimensão em que existe uma forte dicotomia entre o que é socialmente aceite e o que reside no inconsciente das personagens e que está preso num qualquer tipo de prisão e que através do próprio imaginário encontra libertação. Os eventos desta novela desmascaram o que está por detrás das regras, dando espaço aos desejos mais profundos das personagens: «Natália teve a impressão de ver quebrar-se uma grade do ergástulo universal onde estão enclausuradas as criaturas, essa masmorra que é ao mesmo tempo carcereira e encarcerada e que se chama Sociedade» (Lima, 1944, p. 27). A sensação de uma «atmosfera sufocante» (Martuscelli, 2012, p. 39), no que diz respeito à sociedade à volta dos amantes e dos personagens, destaca-se ao longo da novela. Os dois novos amantes tentam escapar-lhe, recorrendo à imaginação:

Natália abriu as portadas da varanda que voaram pelos ares mal lhes tocou, e dirigiu-se para o terraço a fim de receber o amante voador. Os sinos repicavam em delírio, a multidão gritando corria desvariada pelas ruas, ao mesmo tempo que Valeriano se precipitava impetuosamente nos braços de Natália. Para dar lugar ao assombro, o Universo desenfreado fez uma pausa do tamanho do pestanejar de uma mosca, ao qual se seguiu novo turbilhão mais exagerado ainda. Já não eram fenómenos da natureza na sua função normal ou anormal: eram exorbitâncias da autoria de mau realizador cinematográfico pretendo aterrorizar o público para ganhar fama mundial. Os amantes uniram-se numa peça única fazendo instintivamente da união a força. E foi tal a violência do amplexo, que a casa derruiu (Lima, 1944, p. 78).

Ao lado desses temas principais aparecem outros menores que acompanham a narração, se bem que de forma menos marcada. Como já se disse no primeiro capítulo, o tema do destino, da fatalidade, do azar e da sorte, em mais de um caso, parecem criar quase um tema de fundo ao

longo da narração. Em particular, as personagens mostram-se guiadas por uma «trindade poderosa de natureza abstracta», nas quais confiam:

Mas que podemos tentar nós, miseráveis mortais, contra essa trindade poderosa de natureza abstracta: Vida, Destino, Azar?

Livre-nos Deus de cairmos fora das graças desse trio senhor do Universo.

No entanto, não devemos esquecer até onde vai a responsabilidade que compete a cada qual (Lima, 1944, pp. 45-46).

A crença no valor das coincidências, em conjunto com a confiança no destino mostram-se como leves acenos às temáticas surrealistas, se bem que tratadas de forma acessória. Nesta linha de pensamento, nota-se igualmente um aceno à temática da antropofagia, tema caro ao surrealismo em Portugal e que em *Um Homem de Barbas* aparece «indiciada timidamente [...] só pode querer significar a destruição de uma cultura e dos seus valores mais sagrados, instaurando um novo *modus vivendi*» (Marinho, 1987, p. 175). Nomeadamente, esse aceno nota-se no título de um breve capítulo da novela em que é descrito o desejo de Montalvão de devorar Valeriano:

As ambições atraem novas ambições

Isto vem a propósito de Montalvão começar a sentir uma fome canina, crescente, que ameaçava obrigá-lo a tirar Valeriano da fogueira para o devorar — o estômago, invejoso, reclamava aos olhos a sua parte dos sentidos que estes pareciam querer açambarcar. Felizmente, o rapaz dos burros na precipitação da fuga abandonara o farnel à beira do valado (Lima, 1944, p. 73).

Em última análise, nota-se um frequente recurso a referências musicais, a uma descrição pormenorizada e, às vezes, técnica, dos sons, como acontece no caso do som da orquestra no salão dos Ribafrias, ou até no caso do assobio do moço da estrebaria, que nos fazem lembrar de que Manuel de Lima, além de ser escritor era músico e, a seguir, continuou a sua atividade como crítico musical:

A valsa é uma composição musical de forma essencialmente clássica que os românticos puseram ao serviço dos seus devaneios e caprichos.

Quando da autoria de um compositor da craveira de Johannes Strauss, a beleza dos temas arrasta os bailarinos para as regiões da fantasia e a amplitude dos desenvolvimentos dá ocasião de fazerem todas as combinações de outra natureza. [...] O som ligado dos violinos embriagando-os convidava-os a desprezar as convenções sociais, mas os pizzicatos secos dos contrabaixos apresentavam-lhes a realidade nua e forte.

Pelas rabecas a vida correria num mar de rosas. Mas era preciso atender aos contrabaixos a marcarem o compasso pesadamente. O próprio maestro com a batuta na mão e ares de quem dirigia a orquestra era governado pelo peso dos sons cavos dos rabecões, quanto mais os dançarinos! (Lima, 1944, pp. 26-27).

[...]

E o mocetão de cajado ao ombro, assobiava em toada monótona, cantigas populares de expressão reles (Lima, 1944, p. 64).

[...]

O Mocetão assobiava em pianíssimo, já sem noção da tonalidade, soltando dos lábios a tremerem de emoção, sons que teriam sentido musical vindos dum órgão registado em trémulo, mas descabidos num assobiador (Lima, 1944, p. 67).

Com esta breve categorização em termos de macroestrutura das temáticas entrelaçadas na novela *Um Homem de Barbas*, pretendeu-se recolher uma série de aspetos da obra, com o fim de contextualizar as decisões de tradução que serão analisadas mais adiante. Manuel de Lima, com essa novela, parece querer desencadear todo um conjunto de mecanismos sociais e relacionais, através de um discurso em que dá uma imagem de civilização incoerente e opera, por conseguinte, uma rutura com os princípios éticos e morais do seu tempo. Na novela reconhecem-se alguns elementos que fazem parte da nevrose do tempo em que o autor viveu, face a uma «atmosfera sufocante» em que o imaginário representava uma via de escape a uma realidade constrangedora. Afinal, parece que nesta novela Manuel de Lima pôs-se pessoalmente dentro da narração, pois, todas as temáticas abordadas configuram-se dentro do «espírito» do autor, segundo afirmou Luiz Pacheco numa entrevista em 1965:

A atividade de Manuel de Lima, através das suas diversas e constantes intervenções no nosso meio e através das obras publicadas, forma uma unidade perfeita com a sua personalidade. Em todas as suas atitudes, como em todas as suas criações, se revelam de forma inconfundível as características essenciais do seu espírito: imaginação prodigiosa, humor, lucidez, exigência crítica, permanente desejo de intervir e uma liberdade intelectual que desconhece os limites. Entregue a uma vida livre de convencionalismos e submissões, a que imprime um teor pessoal que faz dele uma personagem, o mesmo se presente numa obra pessoalíssima, rica de fantasia, plena de humorismo e de uma rara eficácia crítica, que a torna capaz de um empenhamento, por processos indiretos e depurados de toda a preocupação de didatismo imediato, difícil de encontrar mais voluntariamente *engagés* (Lima, 2019, p. 56).

Consequentemente, cada uma das temáticas abordadas pelo autor é relevante no exercício da tradução na tentativa de perder o menos possível em termos de restituição da intenção do texto original. Partindo da ideia de que na etimologia da palavra “tradução” individua-se a ideia de transporte<sup>16</sup> de um lugar para outro, no próximo ponto, falar-se-á do tipo de perguntas que esta prática levanta, no que diz respeito ao como e ao que está a ser transportado, isto é, trasladado, traduzido, do português para o italiano. Tratando-se de uma tradução de um texto literário estamos perante um tipo de texto característico pela sua polivalência semântica que

---

<sup>16</sup> «In latino il termine *translatio* appare inizialmente nel senso di “cambiamento”, ma anche di “trasporto”, passaggio bancario di denaro, innesto botanico, metafora. Solo in Seneca appare come versione da una lingua all'altra. Parimenti *traducere* significava “condurre oltre”. [...] Il passaggio da “trasportare da un luogo all'altro” a “tradurre da una lingua a un'altra” pare sia dovuto a un errore di Leonardo Bruni che aveva male interpretato Aulo Gellio [...] dove si voleva dire che la parola greca era stata trasportata o trapiantata nella lingua latina. [...] *tradurre* si diffonde nel Quattrocento nel significato che ha oggi [...]» (Eco, 2003, pp. 234-235).



necessariamente toca em vários níveis de significados. O «texto literário» conforme afirma João Barrento «pode conter, à partida, todos os tipos de texto e todos os registos e níveis de linguagem [reconhecendo que] nada do que é linguagem é estranho a esse texto» (Barrento, 2002, pp. 15-16).

## 2.2 Traduzir o humorismo

A polivalência do texto literário apresenta ao tradutor uma perspectiva de extrema versatilidade e de grande estudo. Segundo Berman «the essence of prose includes a “bushy undergrowth” (Berman, 2000, p. 288). Em *Um Homem de Barbas*, a crítica à sociedade é mantida através de uma exasperação das ações das personagens, operando sobre a língua através de jogos de sentidos, que levanta questões ao leitor. Manuel de Lima, ridiculiza a (alta) sociedade em que se movem desajeitadamente as três personagens da novela. Torna-a menos poderosa e eleva, pelo contrário, as ações e as reações espontâneas e imediatas através das quais as personagens cortam relações com uma realidade que é considerada privada de valor. Esta inversão, por assim dizer, das posições dentro da sociedade, é dada através da criação de um universo onde o aspeto inverosímil não ultrapassa a noção do que se acredita ser normal ao longo da narração. A libertação das constrições expressa-se através do riso que, conforme afirma Bergson, chega a corrigir os desvios ocorridos dentro das normas rígidas de comportamento sob as quais os seres humanos vivem. Desta forma, as personagens fogem de qualquer tipo de dogmatismo e de certezas e orientam o próprio pensamento em direção ao imediatismo do novo, do possível, do que ainda não aconteceu. O autor, com esse exercício, desenvolve uma visão imaginativa que toca em temas socialmente controversos como a política, os defeitos físicos e o sofrimento humano, alcançando, em alguns casos, efeitos de humor negro e de *nonsense* (Albanese-Nasi, 2012).

Nomeadamente, o caráter humorístico da narração afirma-se na disposição de ridiculizar o outro, de caricaturar o ponto de vista contrário com uma atitude de renúncia perante as limitações que, neste caso, a sociedade impõe aos desejos das personagens. Esta renúncia vem explicitada dentro das profundezas das personagens, através de uma desconstrução do pensamento que mostra continuamente a reflexão que acompanha cada ação.

A explicitação da reflexão, nas palavras de Pirandello, parece ocupar um lugar principal nas obras humorísticas e na desconstrução da imagem estereotipada, na medida em que esta acaba por dar espaço, ao que vem definido como o «*sentimento del contrario*»:

[...] nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, [...] ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge [...] quello che difatti io chiamo il sentimento del contrario (Pirandello, 1994, pp. 115-116).

Em fase de leitura do texto original, as personagens movem-se dentro de um universo inverosímil de forma imediata, linear e contínua, que faz todo o sentido dentro de um sistema de significações suportado por mecanismos linguísticos. Esta leitura que segue a velocidade do pensamento cria um efeito de espontaneidade que não é de imediata restituição. Conforme o que Italo Calvino escreveu na sua nota de tradutor à tradução de *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau: «Non c'è niente che richieda tanta attenzione e tanto studio quando rendere un effetto di spontaneità» (Queneau, 1965, p. 266). Na tradução, esse efeito de espontaneidade deve ser necessariamente mantido dentro da língua italiana, como elemento da “alma” do texto original e reproduzir tanto a espontaneidade quanto o efeito de estranheza que caracterizam o estilo que o autor quis dar. Schleiermacher sublinha, nesse sentido, a importância do papel da língua em si e, ao mesmo tempo, a importância da disposição do ânimo do autor que se pode reconhecer na sua escrita: «cada discurso livre e superior queira ser apreendido em dois modos, por um lado com base no espírito da língua [...] por outro lado, ser apreendido como como acto do ânimo daquele que fala [...] Qualquer discurso deste tipo só é de facto entendido [...] quando as duas relações são apreendidas em conjunto e no seu verdadeiro relacionamento mútuo» (Schleiermacher, 2003, p. 47).

Como vimos, o texto humorístico é característico pela sua interdisciplinaridade e pelas múltiplas facetas que o delineiam, nem sempre de compreensão imediata: «The challenges posed to translation students confronting a humorous text are myriad and complex» (Young, 2007, p. 981), na medida em que, na maioria das vezes, a criatividade linguística pode reconduzir a colher múltiplos sentidos ou a perder algumas nuances, caso não recorra a alguma forma de explicitação. Para manter o efeito humorístico, em muitos casos, é preciso reconhecer os jogos de sentido e as inversões de significados e, nomeadamente o que os provoca e as consequências desses efeitos, conforme afirma Vandaele, é preciso reconhecer precisamente: «what is it that caused the humor effect and what *further* effects does humor itself cause» (Vandaele, 2002, p. 154). Com o fim de identificar as características narratológicas dos textos humorísticos, o estudo feito por Trajan Shipley Young, pela Universidad Autónoma de Madrid, mostra e cita as teorias de Raskin e Attardo no que diz respeito à própria *General Theory of Verbal Humour*, na qual, os dois autores propõem seis parâmetros, chamados *Knowledge Sources*, a considerar e identificar antes de proceder à tradução de piadas e, mais geralmente, de textos humorísticos:

<b>Knowledge Sources</b>	<b>Descrição</b>
LANGUAGE (LA)	Any joke can be worded in a number of ways without changing in its semantic content.
NARRATIVE STRATEGY (NS)	Any joke has to be cast in some form of narrative organization.
TARGET (TA)	Who is the ‘butt’ of the joke: names of group or individuals with (humorous) stereotypes attached to each.
SITUATION (SI)	The props of the joke will generally come from the scripts activated in the text.
LOGICAL MECHANISM (LM)	Resolution of the incongruity is optional in humour (as in nonsense and absurd humour)
SCRIPT OPPOSITION (SO)	Any humorous text presents a Script Opposition; the specifics of its narrative organization, its social and historical instantiation, etc., will vary according to the place and time of its production. It should be also stressed that each culture, and within it each individual, will have a certain number of scripts that are not available for humour (i.e., about which it is inappropriate to joke)

Tabela 1 – Os seis parâmetros em que Attardo e Raskin desconstruem as piadas dos textos humorísticos segundo a *General Theory of Verbal Humour*.

De acordo com os seis parâmetros apresentados, em primeiro lugar, é preciso considerar a linguagem utilizada (LA) no texto original, a qual, à partida, contém toda a informação necessária à compreensão do texto. Em segundo lugar, a estratégia narrativa apresenta a organização no texto das características do humorismo, as quais podem ser, por exemplo, organizadas em diálogos, discurso indireto ou discurso interior. A estrutura em que essas se organizam está estreitamente ligada à língua e ao respetivo mundo cultural, por isso, em sede de

tradução, Attardo sublinha o seguinte aspeto: «“There is little need to change the Narrative Strategy of a joke, since the ways in which the narrative is organized are language-independent”. If the format is unknown in other languages, “...the translator is left with the task of reproducing the joke using a different Narrative Strategies”» (Young, 2007, p. 984). O ponto seguinte, tem a ver com o objeto da piada, o alvo, isto é, a quem se pretende veicular uma mensagem, ou uma crítica, de forma indireta, através do emprego da linguagem humorística. Em alguns casos, o alvo pode não estar explicitado e, em outros casos, pode-se identificar com personagens que encarnam estereótipos. Neste caso, o tradutor pode optar para substituir o alvo com outro estereótipo apropriado presente na cultura de chegada: «it can be done by substituting the appropriate group in the target culture» (Young, 2007, p. 984). O quarto ponto tido em consideração na *checklist* de Attardo e Raskin tem a ver com a situação que desencadeia o efeito do humorismo. Com este ponto, identifica-se a situação criada dentro da estrutura narrativa, feita por objetos, atividades e participantes. O quinto ponto, tem a ver com o mecanismo lógico que está atrás das piadas, isto é, com a resolução da incongruência causada pelos mecanismos indiretos do humorismo. Attardo sublinha como esta resolução, em casos de humor negro e de nonsense seja opcional. Em última análise, os dois autores, falam da *script opposition* criada no texto humorístico, «the overlapping of two scripts is not necessarily a cause of humour *per se*. Ambiguous, metaphorical, figurative, allegorical, mythical, allusive and obscure texts, for example, present overlapping scripts, but they are not necessarily (if at all) funny» (Attardo, 2002, pp. 176-183). Isto quer dizer que, no exercício da tradução, pode acontecer que alguns dos *scripts* não estejam disponíveis para serem usados em piadas, pressupondo que possam ser considerados inapropriados: «For exemple, medieval culture found it perfectly acceptable to laugh at physical handicaps, while this is no longer acceptable in some modern (sub)cultures» (Young, 2007, p. 983). Em suma, esses seis pontos devem ser considerados, segundo Young, como elementos internos ao texto para recebê-lo e compreendê-lo. Young, por sua vez, define outros quatro elementos que têm a ver com os fatores “externos” ao texto propriamente dito, nomeadamente os seguintes:

<b>Fatores externos definidos por Young</b>	<b>Descrição</b>
<i>Time Frame Considerations</i> (TFC)	References to events that the Target Culture is aware of.

<i>Social-class and Educational Considerations (SEC)</i>	The <i>target audience</i> that the author has in mind
<i>Cultural Awareness Decisions (CAD)</i>	For example: a translator may decide not to change a humorous reference about “siestas” for an American publication, after reaching the conclusion that although siestas are not a mainstay of American life, most are aware of what a siesta is and would understand its connotation in the text.
<i>Publication Background Information (PBI)</i>	As with serious texts, the ideological, political and editorial positions of media companies will certainly play a factor in the choice of the text to be translated and may well influence the type of translation it requests from the translator.

Tabela 2 – Os quatros fatores “externos” identificados por (Young, 2007, p. 985).

Neste caso, com o primeiro ponto (*Time Frame Considerations*, TFC), o autor seleciona fatores considerados externos aos textos porque visíveis dentro do mundo cultural da cultura-alvo. Se, por exemplo, no texto original existe uma referência a um evento recente, o que deve despertar a atenção é se o leitor do texto traduzido tem conhecimento deste evento também. O segundo ponto, diz respeito ao tipo de público, ao *target audience* a quem se refere o texto original para perceber o tipo de piada, em que área se mexe e quem pode realmente compreendê-la. Em terceiro lugar, Young reflete sobre os nomes intrinsecamente ligados a determinadas culturas, mas que tem um conhecimento a nível global e, que podem ser evitados de ser traduzidos, como no exemplo da palavra “siesta”. O último fator externo tem a ver com o meio em que é publicado um texto humorístico, quer seja uma revista politicamente orientada por exemplo, ou uma editora caracterizada por uma determinada ideologia.

Ambos os tipos de parâmetros identificados, os internos por Attardo e Raskin e os externos por Young, serão utilizados no próximo ponto para reconhecer e analisar as características do humorismo de Manuel de Lima em alguns excertos de *Um Homem de Barbas*.



## 2.3 Traduzir o humorismo de Manuel de Lima

O primeiro excerto selecionado tem a ver com a apresentação da personagem principal da novela no breve capítulo *O Herói*:

[As suas barbas] eram a guarda avançada da sua personalidade, serviam de chamariz para certas mulheres que arrastadas pela curiosidade particular do sexo, sentiam o desejo de apreciar de perto a sua cor de ébano, de contemplar os arabescos formados pelas voluptas que os pelos por um requinte de gosto, faziam ao terminar, à maneira de Sardanápalo. De resto, desempenhavam ainda um papel bem mais importante: o de contrabalançar a ausência absoluta de cabelo propriamente dito, mas desse detalhe nem todos estavam ao facto. Só quem vivia na sua intimidade sabia que enrolando-as habilmente à roda da cabeça, obtinha efeitos de estética que nem talvez a própria natureza teria conseguido. Assim, para o grande público feminino passava por possuir uma farta e linda cabeleira negra de azeviche, de forma que, quando as mulheres curiosas, passando os dedos finos por entre as madeixas fictícias sentiam a dor da desilusão, já era tarde de mais para evitarem o logro em que se tinham deixado cair.

A cabeleira sintética e as barbas analíticas constituíam portanto os traços mais vincados da sua personalidade. O rosto, perdido no meio do cabelame, não tinha expressão apreciável; as feições, de perto, perturbavam a vista, sendo necessário vê-las a distância como se se tratasse de uma «pochade». De longe o rosto parecia então melhor desenhado e a natureza sabendo isso colocara-o dois metros acima do solo. Porém, dava a sensação de não estar demasiadamente seguro, devido ao corpo onde se apoiava nas alturas, ser sob ponto de vista mecânico mal constituído. Valia-lhe ter uma grande flexibilidade. Mas quando caminhava parecia um pinheiro em dias de temporal. Chamava-se Valeriano, pertencia a boas famílias como podias atestar com a sua árvore genealógica bem enraizada na nobreza, que à parte uma ou outra ramificação pior constituída, se desenvolvera deslumbrante sempre cultivada com os melhores adubos, enxertada com as castas mais puras. [...] Conhecera uma quantidade de mulheres, sem jamais conseguir passar para lá da matéria — ficara sempre no limiar das sensações, até à noite triste destes singulares acontecimentos. Oh! se ele adivinhasse os dissabores que o esperavam, talvez não tivesse escutado aquela valsa indefesa é certo, mas quantas vezes o futuro dos homens está dependente do ritmo impulsivo do compasso ternário (Lima, 1944, pp. 23-24).

Neste breve excerto, o autor apresenta Valeriano no seu aspeto físico, ridicularizado pelas suas barbas, o emblema da sua figura. À primeira vista, nota-se o contraste entre a figura desajeitada de Valeriano com a do estereótipo do homem elegante e harmonioso da alta sociedade. A inadequação de Valeriano concentra-se nos gestos (muitas vezes involuntários) que são amplificados, quase a dar um maior espaço às excentricidades, de forma a corrigir a rigidez do aspeto e do carácter que governa o mundo a que pertence. De facto, a figura de Valeriano torna-se baluarte de uma crítica, mostrando claramente a dicotomia entre o que é socialmente aceite e o que não o é. A sua figura desmascara, de uma certa forma, os defeitos da vida interior do homem burguês. Conforme afirma Henri Bergson: «È comico ogni incidente che richiami la nostra attenzione sull'aspetto fisico di una persona mentre è in gioco il suo lato morale» (Bergson, 1990, p. 38). O riso provocado da leitura desse breve excerto parece quebrar a imagem de precisão e rigidez que geralmente faz parte da formalidade, isto é, do ambiente, que acolhe



momentos solenes (como uma cerimônia do campo social, um baile de fim de ano no salão de um marquês...). Transparece assim, ao lado de uma sensação de tensão, outra oposta, a da elasticidade: «Tensione ed elasticità sono due forze complementari l'una all'altra che la vita mette in gioco. [...] Il comico è tale rigidità, e il riso ne è la correzione» (Bergson, 1990, pp. 21, 23).

Na tabela que segue serão identificados os parâmetros definidos por Attardo, Raskin e Young (a *Checklist-Comics*) para interpretar as características do humorismo presente no breve excerto selecionado acima.

<i>Checklist-Comics</i>	<b>Descrição</b>
<i>Language</i> (LA)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Língua portuguesa (português europeu);</li> <li>• Grafia anterior ao acordo ortográfico de 1990.</li> </ul>
<i>Narrative Strategy</i> (NS)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Introdução do protagonista (caracterização da personagem facultada por um narrador);</li> <li>• O tempo da narração consta de uma alteração da ordem temporal. Nota-se uma antecipação de acontecimentos futuros (prolepse);</li> <li>• O narrador serve-se de pausas para dar lugar a reflexões sobre o aspeto físico da personagem descrita.</li> </ul>
<i>Target</i> (TA)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O estereótipo do homem burguês convencional (o herói);</li> <li>• A rigidez que caracteriza a alta sociedade.</li> </ul>
<i>Situation</i> (SI)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A apresentação da personagem surge logo a seguir da</li> </ul>

	contextualização do baile da noite de fim de ano em tons igualmente inverosímeis.
<i>Logical Mechanism (LM)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jogos de palavras criam sentidos abstratos. Para serem compreendidos precisam de uma decodificação lógico-dedutiva.</li> </ul>
<i>Script Opposition (SO)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A oposição presente neste excerto é visível no tom cerimonioso e solene do narrador que contrasta com as características das feições da personagem que pouco se conformam a esse cenário.</li> </ul>
<i>Time Frame Considerations (TFC)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fator não relevante no excerto selecionado.</li> </ul>
<i>Social-class and Educational Considerations (SEC)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O público-alvo centra-se entre os leitores adultos com uma educação escolar medio-alta.</li> </ul>
<i>Cultural Awareness Decisions (CAD)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A referência ao rei assírio Sardanapalo e às suas barbas compridas pode ser recriada em italiano sem grandes obstáculos.</li> <li>• O uso da palavra francesa «pochade» serve como metáfora de uma pintura feita com poucas e rápidas pinceladas. Optou-se para manter a palavra em original na tradução italiana.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Neste caso, o lugar de publicação da tradução italiana não se</li> </ul>

<p><i>Publication Background Information (PBI)</i><sup>17</sup></p>	<p>conhece, no caso do texto original, a novela foi publicada pela Empresa Nacional de Publicidade de Lisboa, da qual não se conhece a orientação ideológica e política que poderia existir em 1944.</p>
---	--

Tabela 3 – *Checklist-Comics* adaptada a um excerto do breve capítulo “O Herói” de *Um Homem de Barbas*.

O outro exemplo-amostra da atitude humorística do texto, tem a ver com o primeiro contraste entre os dois rivais em amor. Particularmente, refere-se ao momento em que Montalvão deita fogo às barbas de Valeriano e este tenta salvar a pele<sup>18</sup>:

Não tinha cabelos para vencer a distância. Um segundo mais, as chamas chegariam à carne, e a morte, uma morte horrível pela intoxicação, seria certa. [...] E como pombo correio que após ter dado voltas aparentemente ocasionais, toma de repente a toda a velocidade misteriosa direcção, Valeriano investiu como um dos célebres toiros de Aníbal, direito à varanda, decidido a extinguir o fogo antes dele terminar a sua inevitável consumição.

Por azar as janelas estavam fechadas e se não fosse ter visto de relance esse entrave inesperado, ter-se-ia esfacelado de encontro às portadas. Então estacando, abriu-as com tal ímpeto, que saindo dos gonzos se fizeram em farripas. Mas o azar continuava a persegui-lo; as janelas de vidro estavam por sua vez fechadas, e ele com os últimos cabelos já quase consumidos, sem tempo de as abrir! E todos a olharem para ele oh! Que vergonha! No entanto que resistência pode fazer um frágil vidro a uma cabeçada vibrada com violência? [...] O cataclismo que então assolou a sala, veio transformar o resto do sonho em pesadelo infernal (Lima, 1944, pp. 53, 54).

Neste segundo exemplo, a comicidade joga com a condição de perigo que se amplifica a cada passo antes de Valeriano encontrar uma solução para apagar o fogo nas suas barbas. Nomeadamente, ri-se do aspeto casual, de uma série de coincidências (fruto do «azar») que fazem com que as barbas de Valeriano continuem a arder perante os olhos dos convidados («que vergonha!») e, igualmente, no momento em que Valeriano, na tentativa de apagar o fogo, recria um efeito de velocidade adquirida («como pombo correio [...] toma de repente a toda velocidade misteriosa direcção»). A derisão de que está sujeito perante o público da alta sociedade, desenha uma situação bizarra, que parece acentuar-se cada vez que se avança mais na

<sup>17</sup> Os pontos *Publication Background Information*, *Social-class and Educational Considerations* e *Language*, referem-se a todo o texto, por isso, não serão mencionados nas seguintes tabelas.

<sup>18</sup> A proposta de tradução italiana do capítulo “A Dança do Fogo” encontra-se no Anexo B.

leitura da novela, onde todas as personagens parecem deixar-se arrastar num «turbilhão»<sup>19</sup> de loucura cada vez mais absurda.

Segue a respetiva tabela com a caracterização dos fatores internos e externos do texto humorístico selecionado acima.

<i>Checklist-Comics</i>	<b>Descrição</b>
<i>Narrative Strategy</i> (NS)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A sequência representa uma das ações principais da narração;</li> <li>• O narrador serve-se de pausas para dar espaço a reflexões sobre os acontecimentos;</li> <li>• Construção metafórica, antes com a imagem de um pombo correio e depois com a dos célebres toiros de Aníbal.</li> </ul>
<i>Target</i> (TA)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carnavalização do herói burguês que revela o engano estético criado com as suas barbas.</li> </ul>
<i>Situation</i> (SI)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Essa passagem da novela surge depois de Montalvão ter visto Valeriano preso ao retrato que Natália leva ao peito e decide de deitar fogo às barbas do seu rival.</li> </ul>
<i>Logical Mechanism</i> (LM)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A incongruidade da situação descrita tem a ver com a ridiculização do herói, do verdadeiro amor que, em fuga para salvar a vida, desilude a expectativa de ganhar a luta de amor.</li> </ul>

---

<sup>19</sup> Título do décimo quarto capítulo de *Um Homem de Barbas*.

<i>Script Opposition (SO)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A oposição presente neste excerto é afirmada pela exageração entre a causa da raiva de Montalvão e o consequente efeito que o leva a incendiar as barbas do seu inimigo. A exageração do efeito, («Valeriano em chamas, pôs-se a correr como uma bicha de rabião») inclui todo o público presente que, de repente, esquece as convenções sociais para escapar do «pesadelo infernal» causado pelo fogo.</li> </ul>
<i>Time Frame Considerations (TFC)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fator não relevante no excerto selecionado.</li> </ul>
<i>Cultural Awareness Decisions (CAD)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A referência aos célebres toiros de Aníbal é usada para criar uma imagem de velocidade adquirida e pode ser recriada em italiano sem grandes obstáculos.</li> <li>• A ideia de pombo correio existe na cultura de chegada.</li> </ul>

Tabela 4 – *Checklist-Comics* adaptada a um excerto do breve capítulo “A Dança do Fogo” de *Um Homem de Barbas*.

Em terceiro e último lugar, quer-se mostrar outro exemplo do humorismo de Manuel de Lima, uma construção reconduzível ao estilo surrealista, caracterizado por um tom absurdo que alcança o humor negro. Castro descreve assim este tipo de expressão característica dos surrealistas em Portugal:

«Alicerçando-se na força vital da linguagem desagregadora de pendor contestatário, aproximaram realidades antagónicas, valorizaram, aleatoriamente, o absurdo, prosseguindo e perseguindo a destruição de alguns mitos sócias, por meio do riso. Distanciando-se do universo dito “burguês” e da sua organização, agem sobre ele e, em simultâneo, modificam-no, ludicamente» (Castro, 2003, p. 10).

Conforme esta visão, agem sobre o mundo “burguês”, pondo ao centro um momento solene como um duelo, que vem finalmente, caricaturado. A situação selecionada tem lugar quando, finalmente os dois rivais se encontram na liça para participar no duelo até que é apresentado um fim completamente insólito<sup>20</sup>:

Valeriano tinha de fazer força para cima para impedir o dedo indicador de puxar o gatilho para baixo antes do tempo, tal era a vontade de aniquilar o adversário. Uma simples contracção muscular — e eis Natália nos seus braços.

Montalvão, ao contrário do que seria de supor, sentia pena de descarregar sobre o amante da mulher. Natália já não lhe interessava tanto, e Valeriano sempre era matéria inflamável, dele ainda poderia vir algum fogo.

Porém, a sociedade impunha-lhe apontar sobre o inimigo e ele obedeceria.

Devido ao estado de excitação de Valeriano, o duelo não pôde seguir as praxes convencionais. Combinou-se então o seguinte: Montalvão teria de caminhar um certo número de passos ao fim dos quais se devia voltar a desfechar a pistola sobre Valeriano, que com a cabeça torcida para trás aguardaria o sinal que era Montalvão dizer: “já pode”.

Assim aconteceu. Os resultados é que foram inteiramente diferentes do que se esperava.

Dois estampidos quase ao mesmo tempo quebravam o silêncio da madrugada e quatro homens caíam por terra soltando gritos lancinantes.

Eram os magros e os gordos que estrebuchavam no chão, feridos de morte. As balas tinham-se encontrado no percurso e com a violência do embate estilharam-se atingindo os quatro inimigos que ao fim de dois minutos depois de lançarem urros de raiva e dor juntamente com pragas grosseiras, deixavam de existir (Lima, 1944, pp. 67-68).

Os tons de humor negro notam-se na realização de uma situação inverosímil que acaba com a morte. A morrer não será nenhum dos dois contendentes em amor, mas as quatro testemunhas do duelo. Isto porque anteriormente é explicado que, entre os quatro, existia uma situação suspensa: «As quatro testemunhas do duelo desse trágico ano novo, já em tempos de deviam ter batido uns com os outros. Os dois gordos tinham surpreendido os magros com as respectivas mulheres, *em conciliábulo contra as suas dignidades*» (Lima, 1944, p. 61). Serão assim os quatro a sofrer as consequências dos disparos de Montalvão e Valeriano, morte que é contada como uma infeliz coincidência do acaso. Desta forma, carnavaliza-se um sistema de sabedoria universal, o do duelo entre dois rivais, dando um fim insólito para uma luta de amor, onde nenhum dos dois rivais sofre consequência alguma depois do disparo. Conforme afirma Ernesto Sampaio em Castro, este efeito: ««[...] destrói a aparência e rompe com o “bom-senso”, substituindo-o por um *contra-senso* que cobre a realidade sensível com a sombra de outra realidade» (Castro, 2003, p. 12).

---

<sup>20</sup> A proposta de tradução italiana do capítulo “O Duelo” encontra-se no Anexo C.

Em conclusão, propõe-se a terceira e última análise dos parâmetros teorizados por Young.

<i>Checklist-Comics</i>	<b>Descrição</b>
<i>Narrative Strategy</i> (NS)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A sequência recria um momento solene;</li> <li>• O narrador serve-se de pausas para dar espaço a comentários e reflexões sobre os acontecimentos, nota-se uma conexão com o imaginário («Uma simples contracção muscular — e eis Natália nos seus braços»);</li> <li>• Ao lado de uma situação inverosímil aparece a posição das personagens face à sociedade: «Porém, a sociedade impunha-lhe apontar sobre o inimigo e ele obedeceria».</li> </ul>
<i>Target</i> (TA)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A solenidade que caracteriza as cerimónias sociais do mundo burguês.</li> </ul>
<i>Situation</i> (SI)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O evento inspecionado é precedido pela descrição pormenorizada da preparação psicológica dos dois rivais a enfrentar o duelo.</li> </ul>
<i>Logical Mechanism</i> (LM)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Falta de lógica entre a situação anterior e a consequência.</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A oposição presente neste excerto é individuável no contraste entre a</li> </ul>

<i>Script Opposition (SO)</i>	situação solene que prevê o duelo e o fim insólito que tem a ver com as quatro testemunhas.
<i>Time Frame Considerations (TFC)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fator não relevante no excerto selecionado.</li> </ul>
<i>Cultural Awareness Decisions (CAD)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referência à matéria cavaleiresca que pode ser reconstruída na cultura de chegada.</li> </ul>

Tabela 5 – *Checklist-Comics* adaptada a um excerto do breve capítulo “O Duelo” de *Um Homem de Barbas*.



## 2.4 Considerações sobre a tradução

A desconstrução e análise dos breves excertos selecionados, mostrou como, a tradução de um texto humorístico constitui uma tarefa que decisivamente prevê um trabalho de compreensão aprofundada, assim como precisa de ferramentas de análise para dar lugar a um trabalho de tradução coerente. De facto, aproximar-se da tradução de um texto humorístico, e não só, levanta questões relacionadas com a noção de fidelidade ao sentido e à forma:

The traditional concepts in any discussion of translation are fidelity and license-the freedom to give a faithful reproduction of the sense and, in its service, fidelity to the word. These ideas seem to be no longer serviceable to a theory that strives to find, in a translation, something other than reproduction of meaning. To be sure, traditional usage makes these terms appear as if in constant conflict with each other. What can fidelity really do for the rendering of meaning? Fidelity in the translation of individual words can almost never fully reproduce the sense they have in the original. [...] Finally, it is self-evident how greatly fidelity in reproducing the form impedes the rendering of the sense (Benjamin, 1996, pp. 259-260).

Pois, o conceito de fidelidade gerou, como era de esperar, uma vasta panóplia de debates em manter-se fiel ao conteúdo muitas vezes significa afastar-se da forma e vice-versa. Assim sendo, nesta tarefa, para tentar perder o menos possível, foi necessário confrontar-se com um trabalho de contínua contratação para resolver cada problema de tradução, partindo das escolhas feitas pelo autor e adaptando-as à tradução, respeitando a forma, a organização narrativa e a caracterização lexical. Existe, assim, uma diferença de fundo entre a relação que se instaura entre o autor e a sua língua materna com a relação que o tradutor deve criar com a sua. Conforme esta visão, Benjamin recria a imagem do tradutor perante o texto a traduzir como alguém que atinge à floresta da sua própria língua:

Unlike a work of literature, translation finds itself not in the center of the language forest but on the outside facing the wooded ridge; it calls into it without entering, aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work of the alien one (Benjamin, 1996, pp. 258-259).

A diferença das posições do autor e do tradutor leva a pensar nas possibilidades de abertura da própria língua a uma nova transformação. De certa maneira, o que se nota traduzindo é que, em alguns casos, acontece de se encontrar perante a necessidade de pôr a língua do texto traduzido a fazer coisas que nunca fez antes, mas que está nas suas possibilidades, com o fim de

manter a comunicação com o que difere do nosso mundo linguístico e cultural. Partindo do pressuposto de que respeitar um texto de partida, enquanto este apresentar gralhas, falta de linearidade, jogos de sentido, quer dizer manter estes aspetos que fazem parte do código original. Neste sentido, acredita-se que a leitura de uma tradução, em alguns casos, possa conter, à partida, um efeito de estranhamento, se bem que não pertença à ideia de linearidade e de uma leitura, por assim dizer, “lisa”. Segundo alguns autores e pensadores do nosso século, a ideia de estranhamento, é algo que deve ser mantido, em particular nessa prática que transporta conteúdos e formas de uma língua para outra. Vladimir Nabokov ocupa uma posição bem definida face ao estranhamento em tradução, afirmando que é algo que tem a ver com o modelo e não com a imitação:

Innanzitutto dobbiamo scartare una volta per tutte, la nozione convenzionale per cui una traduzione «dovrebbe essere scorrevole», e «non dovrebbe sembrare una traduzione» (per citare i cosiddetti complimenti, rivolti a versioni imprecise da gentili recensori i quali non hanno letto né mai leggeranno il testo originale). In realtà, qualsiasi traduzione che *non* sembri una traduzione è votata a essere inesatta a un esame dettagliato, mentre d'altra parte, la sola virtù di una buona traduzione è la fedeltà e la completezza. Che sia scorrevole o meno dipende dal modello, non dall'imitazione (Nabokov, 2019, p. 67-68).

Segundo quanto citado, fidelidade e completude são a garantia de um trabalho de tradução bem-sucedido para Nabokov, que, desta forma, vai contra a ideia de o tradutor reproduzir ritmos harmoniosos, doces e agradáveis para que possa ir sempre mais ao encontro do leitor de uma cultura que receba o trabalho traduzido. Neste sentido, Antoine Berman fala em tendências deformantes (Berman, 2000, p. 286) que caracterizam essa tarefa e que, fazem parte de qualquer trabalho de tradução. Muitas vezes foi dito que toda a tradução consiste num trabalho de explicação, e esta consideração vem a propósito de duas tendências que tendem a limar fora as estranhezas. Estas são, por exemplo, a racionalização e a clarificação, identificadas por Berman, na medida em que a primeira tem a ver com a alteração das estruturas sintáticas originais a fim de tornar a tradução mais natural e a outra consiste na explicitação para tornar mais claro, mais explícito as palavras/pensamentos/ideias do autor. Essa postura podem-se inserir naquilo que Schleiermacher definia como «mover o escritor em direção a ele [o leitor]» (Schleiermacher, 2003, p. 61) e que, mais tarde, no século XX será chamada de perspectiva domesticante por Berman, que se opõe, portanto, à perspectiva contrária, a mesma defendida por Schleiermacher e por Nabokov, a etnocêntrica.

Finalmente, o que a tradução de um texto literário ensina é que, de facto, a tarefa da tradução é tão pouco teorizável como ciência, mas sim, conforma-se a uma ideia de prática, de uma experiência a ser vivida, ou melhor, de praxis. Segundo afirma Steiner:

O erro, ao nível teórico, consiste em proceder *como se* estes problemas de relação se encontrassem já resolvidos e como se as soluções a dar-lhes fossem dedutíveis com evidência do acto de tradução. A praxis avança, e é-lhe necessário avançar *como se*; a teoria não está autorizada a fazê-lo [...] [porque] não estamos diante de uma ciência, mas de uma arte exacta (Steiner, 2002, pp. 316, 334).

### 3. Sobre a tradução para a língua italiana

Neste capítulo destacam-se algumas das resistências e dos problemas de tradução que surgiram a nível lexical e sintático entre as duas línguas envolvidas. Nestas propostas de tradução italiana, tentou-se reconstruir as pequenas provocações lançadas pelo autor, as articuladas profundezas psicológicas das personagens e a divisão temporal dentro da qual as três personagens se entrelaçam num triângulo amoroso trágico. Além disso, tentou-se manter, de igual forma, o tom irónico da narração, caracterizado por um grande número de perífrases articuladas por um lado, e por incisos extremamente breves do outro, assim como de manter as hipérboles e, em alguns casos, a falta de linearidade que o texto apresenta na sua leitura original. A pontuação, em muitos casos, parece prolongar o ritmo da leitura e, em várias ocorrências, encontram-se pequenas imprecisões, como por exemplo acontece no uso das aspas e dos dois pontos que acaba por não se repetir coerentemente às ocorrências anteriores. O efeito que sobressai com estes pequenos desvios da pontuação (que se decidiu manter quanto possível igual na proposta de tradução) é um efeito que acaba por despertar no leitor um leve efeito de incoerência, sustentado por outras pequenas subversões de significados, como por exemplo acontece no caso de «Dir-se-ia o comêço do mundo!» ao longo do capítulo “A Dança do Fogo”, em que se revolta a locução “o fim do mundo”, efeito que se encontra em várias ocasiões ao longo da narração (outro exemplo pode ser «fauna vegetal» no capítulo “Enfim Sós”). Existe um panorama denso de referências que não sempre foi possível decifrar, como no caso da palavra «Frangalha<sup>21</sup>». Esta aparece principalmente na parte final desta novela, que até então resulta sem colocação espacial e sem colocação temporal e que, se pensa possa ser um topónimo. Em outros casos, as referências dão-se no mundo da música, em que além do uso de termos específicos da área («em pianíssimo», «em tremulo»), o título de um capítulo rechama o título da ópera do compositor Giuseppe Verdi, *La forza del destino*.

Olhando propriamente para o português europeu e o italiano, nota-se que são línguas conectadas por um critério genealógico. De um ponto de vista evolutivo, o português destaca-se no panorama das línguas românicas pela presença de algumas formas verbais que não se encontram em nenhuma outra língua dessa família, como, por exemplo, o conjuntivo futuro e o infinito pessoal. A tradução dos breves capítulos selecionados, foi elaborada com a intenção de

---

<sup>21</sup> Cfr. “A Força do Destino” e “Enfim Sós”.

reconstruir o conjunto que caracteriza o estilo literário do autor, a expressividade da sua forma linguística tentando não cair em achatamentos semânticos, tentando gerir, de forma mais fiel possível, o efeito irónico e alusivo de uma narração sem espaço e sem tempo. De facto, não foi possível basear-se em outras traduções de *Um Homem de Barbas*, ou de qualquer outra obra de Manuel de Lima, que teria oferecido uma outra experiência sobre a língua desse autor. Ao abordar este texto, foram muitas as dúvidas e numerosas as hipóteses equacionadas. O traço mais identificativo da escrita do autor é na narração, por assim dizer, “imperfeita”, que alcança tons absurdos sob forma de fluxo de pensamentos, conduzida num discurso prolongado sustentado da síntese do pretérito perfeito simples e do pretérito mais-que-perfeito. Na dupla possibilidade de escolha em italiano, entre o *passato prossimo* e o *passato remoto* optou-se para manter o *passato remoto* para a narração de fundo, permitindo um *décalage* temporal para se referir às intervenções do narrador e às dimensões psicológicas das personagens através de um intervalo entre o *imperfetto* e o *passato prossimo*. Desta forma, o *passato remoto* coloca as ações num passado mais longe, concluído, (sem tempo), permitindo uma clara diferenciação com eventos que se inserem na narração sob forma de reflexão e comentário. Além disso, a síntese formal do *passato remoto* serve bem uma narração conduzida quase inteiramente com o similmente sintético pretérito perfeito simples, contrariamente ao tempo composto do *passato prossimo* que prevê o uso de um auxiliar mais o particípio passado.

Nos breves pontos que seguem, seleccionaram-se cinco aspetos linguísticos particulares que levantaram questões indicativas da diferença genealógica nas línguas durante o processo de negociação de significados entre português e italiano. Estes são: a transformação do gerúndio, o caso dos dois pronomes sujeito masculino de terceira pessoa em italiano, o uso dos demonstrativos e do verbo “dever” em ambas as línguas, e por fim, o caso da tradução italiana do conjuntivo futuro e do infinitivo pessoal. Tendo em conta estes aspetos linguísticos, apresenta-se, de seguida uma reflexão sobre os usos dos aspetos citados acima nas duas línguas e sobre como foram tomadas as decisões de tradução e utilizadas as estratégias de tradução.

### 3.1 O caso da transformação do gerúndio em “A Força do Destino”

Na evolução das línguas românicas, alguns dos tempos verbais como o imperativo futuro e o gerundivo, desapareceram. Ao contrário, o ablativo do gerúndio subiu algumas transformações e começou a desenrolar novas funções: «l’ablativo del gerundio è sopravvissuto con la sua funzione strumentale e ha acquisito anche altre funzioni, da un lato aggettivali, dall’altro causali-temporali» (Barbato, 2017, p. 150).

Propõe-se um breve excerto retirado do capítulo “A Força do Destino” para observar alguns dos usos do gerúndio em português<sup>22</sup>:

[...] Poucas descobrem o verdadeiro caminho: se algumas conseguem encontrar a linha imaginária do Equador, outras percorrem ao acaso os meridianos em vez de seguir o paralelo que as levaria à felicidade, sem falar naquelas que imaginam ter-se orientado quando afinal vão em sentido contrário. Mas isso é lá com elas.

O mesmo se pode dizer, de resto, dos homens em relação às mulheres. Mas isso é lá com eles.

Mas **voltando** às mulheres, há qualquer coisa de típico e ao mesmo tempo divertido nessas lutas do amor. Talvez uma vaga semelhança com as bichas do açúcar em tempo de crise económica. Por exemplo: das amigas de Natália, metade já tinha encontrado esse tal homem, metade estava ainda à espera. As que formavam esta última metade, em bicha esperavam, ansiosas, a chegada da sua vez, apertadas de encontro umas às outras, **atropelando-se**, **engalfinhando-se**. Aquelas que estavam em vésperas de conseguir, **voltando-se** para trás gritavam indignadas: «não empurrem, chega a vez de todas» — esta luta, bem entendido, não transparecia para fora: estava hermeticamente fechada, exactamente como hoje, nos domínios do eterno feminino (Lima, 1944, p. 39).

No português europeu, o modo gerúndio usa-se para substituir uma oração coordenada, para exprimir uma circunstância de tempo ou, em alternativa, para indicar um modo (Coimbra, 2002, p. 100). Nas expressões marcadas em negrito podemos ver as três funções indicadas, nomeadamente:

(1) Mas <b>voltando</b> às mulheres [...]	O gerúndio exprime uma circunstância de tempo.
(2) [...] <b>atropelando-se</b> , <b>engalfinhando-se</b> .	O gerúndio indica um modo.
(3) <b>Voltando-se</b> para trás gritavam indignadas [...]	O gerúndio é usado para substituir uma oração coordenada.

Tabela 6 – Usos do modo gerúndio selecionados a partir do capítulo “A Força do Destino” de *Um Homem de Barbas*.

<sup>22</sup> A proposta de tradução italiana do breve capítulo “A Força do Destino” encontra-se no Anexo A.

Observa-se, no primeiro caso, como a construção com o gerúndio na oração principal acaba por gerar uma leitura de anterioridade, tornado possível voltar a falar de um assunto (a procura do amor nas mulheres) depois de ter abordado outro (a comparação da procura da mulher certa para os homens).

No segundo caso, o gerúndio aparece numa oração autónoma, marcada por uma vírgula e mantém uma ligação sintática mais fraca com a oração principal e, por isso, poderia potencialmente ocorrer quer na posição inicial da frase quer na final. De um ponto de vista semântico, o gerúndio em “atropelando-se, engalfinhando-se” sublinha o carácter durativo da ação que coexiste ou é imediatamente anterior à ação expressa na oração principal.

No terceiro e último caso, o uso do gerúndio evita uma oração coordenada, e restitui um efeito de sobreposição temporal que vai então substituir uma relação sintático-semântica excluindo o uso de um conector ou de uma conjunção. A frase principal ilustra o momento em que, as senhoras que finalmente encontram o homem dos seus sonhos, numa fila imaginária, se voltam naquele mesmo momento para dizer a todas as outras que, mais cedo ou mais tarde, chegará o momento para elas. A frase que começa com o gerúndio, evita assim uma frase mais comprida e mantém um efeito de rapidez que se pretende manter na passagem selecionada, sublinhando a contemporaneidade das ações.

Em italiano, o modo gerúndio apresenta, como em português, dois tempos verbais, o presente e o passado e pode ser igualmente usado para criar uma situação de contemporaneidade. Mais precisamente, o tempo presente do gerúndio numa frase subordinada indica uma ação que tem lugar ao mesmo tempo daquela de que depende (Patota, 2018, p. 109). Outro uso que se atesta em italiano, é o das construções perifrásticas, em conjunto com os verbos *stare* (estar) e *andare* (ir), para indicar uma ação no seu desenvolvimento (*Livia sta bevendo un caffè*), que lembra o uso desse modo verbal no português do Brasil (por exemplo: “estou bebendo café”) não presente no português europeu (“estou a beber o café”); ou uma ação em que o desenvolvimento tem lugar gradualmente (*La pioggia va finendo*). Em última análise, um verbo no gerúndio de uma frase subordinada pode exprimir uma condição numa hipótese (*Volendo possiamo andare al ristorante*), uma causa (*Avendo prenotato, possiamo arrivare anche un po' più tardi*), um contraste (*Pur avendo camminato...*), um tempo (*Passeggiando per ...ho visto...*) e, por fim, um modo (*non chiamare il cameriere colpendo il bicchiere con il coltello*) (Patota, 2018, p. 110).

Observem-se as propostas de tradução para italiano das frases acima selecionadas:

(1) Mas <b>voltando</b> às mulheres, há qualquer coisa de típico e ao mesmo tempo divertido nessas lutas do amor.	(1A) Ma <b>tornando</b> alle donne, c'è qualcosa di tipico e allo stesso tempo di divertente in queste lotte d'amore.
(2) As que formavam esta última metade, em bicha esperavam, ansiosas, a chegada da sua vez, apertadas de encontro umas às outras, <b>atropelando-se, engalfinhando-se.</b>	(2A) Quelle che facevano parte di quest'ultima metà, facevano la fila, ansiose, in attesa del proprio turno, una appiccicata all'altra, <b>inciampando e bisticciando</b> tra loro.
(3) Aquelas que estavam em vésperas de conseguir, <b>voltando-se</b> para trás gritavam indignadas [...]	(3A) Quelle che ce l'avevano quasi fatta, <b>si voltavano</b> e gridavano indignant [...]

Tabela 7 – Propostas de tradução italiana das ocorrências do modo gerúndio nas frases selecionadas acima.

No primeiro caso, como se vê, é mantida a mesma função do gerúndio usada no texto original. O gerúndio na tradução italiana restitui o efeito temporal criado em português, voltar onde tinham começado. Por conseguinte, a estratégia que se seguiu foi a tradução literal da informação descrita no texto original sendo possível restituir o mesmo uso do modo gerúndio.

No segundo caso, os verbos “atropelar” e “engalfinhar” são inseridos no texto nas suas formas reflexivas “atropelar-se” e “engalfinhar-se” conjugados no modo gerúndio. Em italiano, entre outros verbos possíveis (como por exemplo *incespicare*, *ostacolarsi* e no segundo caso *litigare*), selecionaram-se os verbos *inciampare* e *bisticciare* por serem mais funcionais na restituição de uma imagem carnavalesca da cena descrita. Estes dois verbos não apresentam a possibilidade de uma conjugação reflexiva e, nesse caso, foi possível usar o gerúndio para manter a sensação de contemporaneidade das ações, adicionando, necessariamente *tra loro*, ou seja, “entre eles” para explicitar o traço de reciprocidade entre as protagonistas das ações, como se pode notar em (2A). Neste caso, pode-se falar de uma estratégia sintática que tem a ver com um acréscimo de um segmento na frase (*tra loro*) que pode ser identificada com a mudança estrutural da expressão teorizada por Andrew Chesterman, que prevê uma mudança de unidade dentro da frase (Wagner, 2002, p. 60).

No terceiro e último caso, nota-se a transformação do gerúndio em português para o *imperfetto* do indicativo em italiano. Neste exemplo, sobressai um uso do gerúndio que resultaria num estilo demasiadamente arcaico em italiano (*Quelle che ci stavano riuscendo, voltandosi, gridavano indignant [...]*) e que se optou por transformar para manter a estrutura de uma frase coerente com o tempo verbal da oração principal, conseguindo igualmente restituir um efeito de contemporaneidade. Tal mudança à estrutura da frase, pode-se identificar com a estratégia pragmática identificada por Chesterman com a mudança elocutória, que tem a ver com uma mudança do tempo ou do modo verbal, que vai a alterar o tom do discurso do texto de partida.



As escolhas sintáticas e semânticas tomadas pelo autor evidenciam uma determinada forma de expressão nas frases extrapoladas que parece identificar-se com a rapidez do pensamento através de uma encenação de ações simultâneas e imediatas. O tema do excerto selecionado recupera o discurso sobre as lutas do amor, de forma divertida, mostrando-as metaforicamente como as bichas do açúcar em tempo de crise económica. Uma fila confusa e colmada de mulheres à espera da própria vez para ir ao encontro do homem dos sonhos, caminhando uma em cima dos pés da outra (atropelando-se, engalfinhando-se). Para a tradução, esse elemento enfático de rapidez do pensamento serviu para descartar escolhas que pudessem, de alguma forma, bloquear o ritmo da descrição. Nesse sentido, o emprego do gerúndio serve particularmente para esta função e motivou a sua manutenção em italiano para ser parte integrante do procedimento eleito do escritor para o seu processo descritivo.

### 3.2 O caso do pronome sujeito “Ele”: *Egli* o *Lui* em “A Dança do Fogo”

Sendo o português europeu e o italiano línguas de sujeito nulo na maioria dos casos, o sujeito é indicado para destacar uma posição de ênfase no interlocutor ou, em alternativa, para esclarecer a quem se refere a ação do verbo em caso de significados ambíguos. Nos excertos de *Um Homem de Barbas* que seguem, destacam-se alguns usos do pronome sujeito de terceira pessoa masculina “ele” e o uso do pronome demonstrativo “este” referido a pessoas:

- (4) Ao experimentar aquela sensação virgem, quase agradecia a Natália tê-lo atraído. Pedissem-lhe a vida e **êle** não hesitaria em a dar se de tal sacrifício dependesse contemplar espectáculo de igual grandeza, quanto mais a honra! As lágrimas corriam-lhe pelas faces, tal era a alegria que o dominava (Lima, 1944, p. 52).
- (5) Era a verdadeira «Dança do Fogo» que os seus olhos contemplavam maravilhados — e **êle** que estivera para não ir à festa! (Lima, 1944, p. 52).
- (6) Pussem o filósofo mais positivista, mais calmo, mais clássico, na situação de Valeriano, e **êle** nem talvez chegasse a fazer metade do que **êste** fez para se salvar (Lima, 1944, p. 52).
- (7) Mas o azar continuava a persegui-lo; as janelas de vidro estavam por sua vez fechadas, e **êle** com os últimos cabelos já quase consumidos, sem tempo de as abrir! E todos a olharem para **êle** oh! que vergonha! No entanto que resistência pode fazer um frágil vidro a uma cabeçada vibrada com violência? (Lima, 1944, p. 53).

Na primeira edição de *Um Homem de Barbas*, nota-se o uso do pronome “ele” na sua grafia antiga *êle*. O uso do acento circunflexo pode-se referir a um recurso adotado em Portugal entre 1911 e 1945 para diferenciar palavras homógrafas, mas não homófonas ou, em alternativa, pode referir-se às normas gráficas da época ou da editora. A forma atual do pronome pessoal de terceira pessoa masculino vem da evolução das formas latinas do pronome demonstrativo *ille*. Nomeadamente, no caso do português, olhando para o uso de “ele”, de “o” e de “lhe” pode-se notar a distinção que existia no latim:

No português, como na maioria das línguas românicas, há vestígios de declinação na classe dos pronomes pessoais, e, de facto, na oposição *ele* ~ *o* ~ *lhe*, está substancialmente representada a velha distinção entre o nominativo, o acusativo e o dativo ([...] já foram bem mais parecidos entre si, pertencendo ao paradigma de declinação do demonstrativo latino: *ille*, *illum*, *illi*) (Raposo et al., 2013, p. 57).

De facto, o latim não possuía formas que tivessem a função de pronome pessoal e os seus falantes serviam-se dos demonstrativos para realizar essas funções. Em italiano, os pronomes pessoais de terceira pessoa, masculinos e femininos, são igualmente relacionados com essa evolução: «Il latino non possedeva forme autonome che avessero questa funzione, e sopperiva alla mancanza adoperando alcuni dimostrativi: *is, ille, ipse*, ecc. L'italiano ha continuato proprio queste forme, attribuendo loro la specifica funzione di pronomi personali» (Patota, 2007, p. 142). Na evolução linguística a partir do latim, foram usados outros referentes para explicitar a função de sujeito e de complemento de terceira pessoa masculino. Patota afirma que no florentino antigo (desde o início do mil e duzentos até ao princípio do mil e quatrocentos) existiam as formas *egli, elli, esso* para desempenhar esta função. Existiam outras, menos usadas, como a forma masculina *lui* e a feminina *lei*, que eram usadas principalmente na função de complemento (e quase nunca como sujeito). A particularidade, no caso do italiano, está no facto de na fase evolutiva, se afirmarem mais pronomes sujeitos de terceira pessoa em ambos os géneros, alguns deles ainda em uso na língua contemporânea. Na tradução, este aspeto levou a uma reflexão mais aprofundada sobre o uso mais apropriado ao tom da narração para conseguir restituir um discurso coerente e fiel ao original.

Seguem os exemplos-amostra das propostas de tradução italiana dos excertos selecionados acima <sup>23</sup>:

(4) Pedissem-lhe a vida e <b>êle</b> não hesitaria em a dar se de tal sacrifício dependesse contemplar espectáculo de igual grandeza, quanto maia a honra!	(4A) Se gli avessero chiesto la vita in cambio, <b>egli</b> non avrebbe esitato a donarla se da tale sacrificio fosse dipesa la possibilità di contemplare uno spettacolo di simile grandezza, senza contare quale onore fosse per lui!
(5) e <b>êle</b> que estivera para não ir à festa!	(5A) e pensare che stava quasi per non andare alla festa!
(6) Pusessem o filosofo mais positivista, mais calmo, mais clássico, na situação de Valeriano, e <b>êle</b> nem talvez chegasse a fazer metade do que <b>êste</b> fêz para se salvar.	(6A) Se si mettesse il filosofo più positivista, più calmo, più classico, nei panni di Valeriano, neanch' <b>esso</b> forse sarebbe riuscito a fare la metà di ciò che <b>questi</b> fece per salvarsi.
(7) E todos a olharem para <b>êle</b> oh! que vergogna!	(7A) E tutti lì a <b>guardarlo</b> ! che vergogna!

Tabela 8 – Casos selecionados do uso de “ele” em português e respetiva proposta de tradução italiana.

No primeiro caso selecionado, o pronome sujeito masculino “ele” é usado como sujeito, na forma herdeira do caso nominativo do latim. Neste caso, traduziu-se com o pronome *egli* por,

<sup>23</sup> Para a proposta de tradução italiana do capítulo “A Dança do Fogo” ver Anexo B.

hoje em dia, ser mais comumente usado na língua escrita em italiano: «*Egli* è una forma propria della lingua scritta o di un parlato formale; lui si trova in qualsiasi varietà di italiano: scritto e parlato, formale e informale. *Egli* può essere riferito solo a una persona, *lui* a una persona (come accade quasi sempre) o a un animale (ma accade molto raramente)» (Patota, 2018, p. 179).

Na segunda ocorrência do excerto selecionado (5), destaca-se o pronome-sujeito “ele” enfático seguido do verbo “estar” conjugado no pretérito mais-que-perfeito. Este tempo verbal representa uma forma verbal sintética típica do português que não encontra uma solução igualmente concisa na construção verbal em italiano. Na tradução, para evitar uma frase excessivamente redundante decidiu-se evitar a adição do pronome, sendo possível recuperar essa informação da conjugação do verbo, conseguindo ao mesmo tempo evitar a perda da ênfase que se mantém por ser um inciso que termina com um ponto de exclamação. A solução proposta pode ser reconhecida nas estratégias semânticas teorizadas por Andrew Chesterman, no específico com a estratégia de mudança do grau de ênfase, pelo que a ênfase do original vem alterada a favor de um critério de economia da frase, traço evidente no inciso selecionado em (5) e em (5A).

No ponto (6) e (6A) o autor cria uma comparação entre a situação que se apronta a viver Valeriano, na tentativa de salvar a pele com as barbas em chamas, e o filósofo mais positivista posto na mesma situação. Na frase selecionada, o pronome “ele” retoma, em primeiro lugar, o filósofo e o demonstrativo “este” refere-se a Valeriano. Este último é recuperado em italiano com o pronome-sujeito *questi*, que é geralmente usado na escrita em forma de sujeito para indicar uma pessoa próxima a quem fala e usa-se exclusivamente no masculino. No primeiro caso, em vez, entre *lui*, *egli*, ou *esso*, optou-se pelo uso do demonstrativo *esso* para a sua função de retomar um nome mencionado pouco antes, restituindo a oposição entre *esso* (o filósofo) e *questi* (Valeriano).

No quarto e último caso (7), além do primeiro uso como sujeito, na segunda ocasião “ele” figura como complemento indireto («E todos a olharem para ele»). Em português, portanto, observa-se esse uso na função de complemento indireto que pode ser comparada com a evolução do caso dativo do latim. Em italiano, trata-se de um complemento direto e, por isso, pode ser incluído na parte final do verbo («E tutti a guardarlo!»).

Os elementos linguísticos tratados nesse ponto têm a ver com aspetos referencias no espaço, nomeadamente, ligados às personagens que se movem dentro da narração. Conforme esse aspeto, as escolhas tomadas na tradução foram ditadas por uma coerência referencial ligada aos movimentos desses nas ações descritas. A particularidade na passagem entre português e

italiano está no facto que o italiano mostra uma dupla opção, como foi possível notar com o tema dos pronomes de terceira pessoa masculino principalmente na diferença: ele > *lui* ou *egli*, entre outros.

### 3.3 O caso dos demonstrativos em “O Duelo”

O caso dos demonstrativos em português e em italiano é caracterizado pelo diferente sistema de referência a quem se referem. Segue o breve excerto de *Um Homem de Barbas* no qual é possível notar diferentes usos e formas dos demonstrativos. Seguem alguns usos de adjetivos e pronomes demonstrativos que na proposta de tradução italiana levaram a construir outro sistema de referência:

As aves de rapina desnorteadas deram ao mesmo tempo um grito de espanto, com a precisão e unidade de uma orquestra atacando o acorde inicial de uma sinfonia, cujo autor não tivesse composto mais do que **êsse** acorde por falta de inspiração e enchesse o resto da partitura com compassos de espera. Assim parecia efectivamente, pois que a seguir nada se ouviu que provasse existir **naquele** lugar vida animal — a não ser as patas de burro batendo no chão até se perderem pouco a pouco na distância. O moço da estrebaria fugira espavorido espantando os animais que seguiam à sua frente em correria desenfreada. E ali ficaram sós, Montalvão e Valeriano, os únicos homens vivos a seis léguas em redor da civilização, como se tivessem regressado aos tempos nublosos do princípio do mundo. Tudo que se passasse entre os dois, ficaria perdido na solidão **daquele** lugar.

Se Caim tivesse morto Abel num sítio tão solitário como **aquele**, o Velho Testamento decerto não teria conhecido **êsse** exemplo do ódio fraternal, e o bíblico fraticida não seria hoje o exemplo seguido pelos homens, e portanto a repercussão do seu gesto nefando não viria desencaminhar as criaturas — nunca o Mal teria vencido o Bem, na Terra!

Mas ali já não havia nem bem nem mal. Havia um homem que desejava a mulher doutro e **êsse** outro sem saber o que queria, deixava-se arrastar pelos seus instintos de meridional, levado no turbilhão de aberrações inconfessáveis que um sadismo ancestral fazia borbulhar em cachões à superfície da consciência, acalcando todas as leis da natureza (Lima, 1944, pp. 68-69).

Como sabemos, os determinantes demonstrativos são usados para se referir a pessoas e elementos inanimados, ao espaço e ao tempo da enunciação, desenvolvendo uma função linguística chamada dêixis. No latim usava-se *hic*, *iste* e *ille* para indicar coisas ou pessoas no espaço, entre outros (*is*, *idem*, *ipse*, *hic*). Estas formas encontram os seus correspondentes portugueses em “este” (*iste*, *eccu iste*) para indicar algo ou alguém na proximidade de quem fala, “esse” (*ipse*) para referir de algo ou alguém na proximidade do ouvinte, e “aquele” (*eccu ille*) para identificar um referente afastado quer do falante quer do ouvinte ou de grupos que os incluem (Raposo et al., 2013, p. 863).

Em italiano usa-se *questo* (do latim *istū*, *eccu istū*), e as suas variações em género e número, para indicar ou referir-se a algo ou alguém que está perto de quem fala; *quello* (do latim *eccu illū*), e as suas variações, usa-se como referência a algo ou alguém que está longe de quem fala e de quem escuta. Um elemento contrastivo com o caso do português nota-se com o referente *codesto* (do latim *eccu tibi istū*), e as suas variações, que se usa para se referir a algo ou alguém

que está longe de quem fala e próximo de quem escuta. Este último, ao contrário dos primeiros dois, é o único a não ser usado também como pronome e está principalmente associado a um uso regional da Toscana e no italiano burocrático (Patota, 2018, p. 189).

Como se pode notar, cada forma revela diferentes derrapagens de significados e, até podendo encontrar a mesma informação semântica do “esse” português no italiano *codesto*, não ocupa a mesma frequência no uso no contexto italiano, ao qual se substitui *quello* e as suas variantes em género e número, reduzindo consequentemente a referência espacial a uma contraposição bipartida perto / longe (*questo / quello*) : «Di fatto, *codesto* è sconosciuto all’uso italiano contemporaneo, che al sistema a tre dimostrativi (*questo / codesto / quello*) ha preferito un sistema ridotto a due dimostrativi (*questo / quello*), selezionati in base all’opposizione vicino/lontano (Patota, 2007, p. 150). Conforme afirmado, observem-se as propostas de tradução italiana<sup>24</sup>:

(8) [...] cujo autor não tivesse composto mais do que <b>êsse</b> acorde por falta de inspiração [...]	(8C) [...] il cui l’autore, per mancanza di ispirazione, non avesse composto altro che <b>quell</b> ’unico accordo, [...]
(9) [...] a seguir nada se ouviu que provasse existir <b>naquele</b> lugar vida animal [...]	(9C) [...] visto che non si udiva nient’altro che lasciasse immaginare la presenza di altre forme di vita animale in <b>quel</b> luogo [...]
(10) [...] ficaria perdido na solidão <b>daquele</b> lugar.	(10C) [...] si sarebbe perduto nella solitudine di <b>quel</b> luogo.
(11) Se Caim tivesse morto Abel num sítio tão solitário como <b>aquêle</b> , [...]	(11C) Se Caino avesse ucciso Abele in un luogo solitario come <b>quello</b> , [...]
(12) [...] o Velho Testamento decerto não teria conhecido <b>êsse</b> exemplo do ódio fraternal, [...]	(12C) [...] sicuramente l’Antico Testamento non avrebbe conosciuto <b>quell</b> ’esempio di odio fraterno, [...]
(13) Havia um homem que desejava a mulher doutro e <b>êsse</b> outro sem saber o que queria, [...]	(13C) C’era un uomo che desiderava la donna dell’altro e <b>quell</b> ’altro che non sapeva che cosa voleva, [...]

Tabela 9 – Casos selecionados do uso dos pronomes e adjetivos demonstrativos em português e respetiva proposta de tradução italiana.

Consequentemente, a uma referência espacial diferenciada no texto original entre os pronomes demonstrativos “esse” e “aquele”, em italiano esta diferença vem veiculada inteiramente nas variantes do pronome *quello* na referência de algo/alguém que está longe do espaço da narração, seja do ouvinte seja do narrador. A estratégia usada nesse caso, pode identificar-se com a estratégia semântica de mudança de direção deítica teorizada por Chesterman. Em última análise, as formas dos demonstrativos em português notam-se associadas

<sup>24</sup> Para a proposta de tradução italiana do capítulo “O Duelo” ver Anexo C.

às preposições integradas: “em + aquele” > “naquele” (9); “de + aquele” > “daquele” (10), recurso que em italiano não está disponível com os demonstrativos, sendo em vez possível no caso das preposições articuladas, como por exemplo em *in + la* > *nella* (correspondente ao português “na”).



### 3.4 O caso do verbo “dever” em “Psiquiatria”

O seguinte excerto proposto entende apresentar o uso do verbo “dever” e da forma perifrástica “ter + de” para exprimir uma suposição ou a probabilidade de uma ação que pode ou não, verificar-se. Ao lado do significado pleno de obrigação, em ambas as línguas, existe esta aceção do verbo “dever” e no italiano *dovere*, contrariamente à forma perifrástica portuguesa que não encontra uma expressão literal igualmente apropriada na tradução. Segue o excerto selecionado:

[...] Assim Montalvão resolveu consultar um psiquiatra. **Devia** ter na verdade os nervos completamente arrasados.

[...]

A experiência **tinha de** ser feita num corpo bem humano e ainda assim talvez não a pudesse generalizar, pois nem todos os homens reagem igualmente em face do mal que investigava.

Escondido atrás do silvado, pôs-se a observar o que se passava no quarto onde Natália **devia**, coitada estar sofrendo os horrores massacrantes das dores físicas, as piores que há (Lima, 1944, pp. 88, 90).

Repare-se como, em italiano<sup>25</sup>, se manteve o verbo *dovere* na primeira ocorrência na sua aceção de probabilidade, na segunda a construção perifrástica traduz-se igualmente com o verbo *dovere*, enquanto na terceira, se optou por manter o verbo “dever” operando uma transformação do verbo seguinte:

(14) <b>Devia</b> ter na verdade os nervos completamente arrasados.	(14A) <b>Doveva</b> avere davvero i nervi completamente a pezzi.
(15) A experiência <b>tinha de</b> ser feita num corpo bem humano [...]	(15A) L'esperimento <b>doveva</b> essere fatto necessariamente su un corpo umano [...]
(16) [...] pôs-se a observar o que se passava no quarto onde Natália <b>devia</b> , coitada estar sofrendo os horrores massacrantes das dores físicas, [...]	(16A) [...] si mise ad osservare quello che succedeva nella camera di Natália, che poveretta, <b>doveva</b> essere in preda alle pene dell'inferno per via dei dolori fisici, [...]

Tabela 10 - Casos selecionados do uso do verbo “dever” e da forma perifrástica “ter + de” em português e respetiva proposta de tradução italiana.

---

<sup>25</sup> Para a proposta de tradução italiana do capítulo “Psiquiatria” ver Anexo D.

Como se pode ver, as ocorrências selecionadas do verbo “dever” não correspondem ao significado de obrigação (como por exemplo: Carla deve estudar antes de ir à festa de aniversário). Ao contrário, nota-se para exprimir uma certeza não verificada e, por isso, resulta numa suposição ou numa alta probabilidade que o autor quis dar à ação descrita.

Na segunda frase (15), o verbo “ter” mais a preposição “de” representa uma alternativa ao verbo “dever” para indicar uma necessidade ou uma obrigação. A construção “ter + de” em português é considerada como um verbo semiauxiliar, que revela a dimensão modal do verbo. Com esta construção, pretende-se mostrar o lado altamente provável da situação descrita, alternativa ao uso do verbo “dever”, como se nota da leitura do contexto: «Esta construção enuncia uma condição necessária, mas não cumprida» (Raposo et al., 2013, p. 647).

Através de uma perífrase verbal é substituído o verbo modal. Esta forma perifrástica é atestada na história da língua e, especialmente, na tradição literária italiana, sendo esse um traço comum a mais de uma língua românica (como por exemplo no francês). Em italiano, representa uma forma em desuso hoje em dia, tirando algumas expressões como «*ho da fare*» (Tenho muitas coisas para fazer) e poucas outras. Por estas razões, a escolha mais apropriada pareceu incidir numa estratégia sintática que pudesse manter o mesmo sentido, modificando o verbo, de “ter + de” (*avere da*), com o verbo *dovere*. Esta estratégia é identificada com a mudança estrutural da expressão.

Em (16A), uma solução possível podia ser a transformação da forma verbal eliminando o verbo “dever” conseguindo recuperar o traço de probabilidade do contexto ([...] *si mise ad osservare quello che succedeva nella camera di Natália, che poveretta, soffriva le pene dell’inferno per via dei dolori fisici, [...]*), usando no seu lugar somente o verbo *soffrire* (“sofrer”). Contudo, para resolver a resistência da língua italiana perante a forma do verbo “dever” que antecede um gerúndio composto, existe também uma escolha que consegue manter a aceção de probabilidade do verbo “dever”, seguida do *infinito* em italiano: “devia estar sofrendo” > *doveva essere in preda alle pene dell’inferno*. Através da locução italiana *essere in preda a [...]*, foi possível contribuir à construção de um imaginário provável de Natália como parte do engano de que será vítima Montalvão, o marido atraído.

Como foi mostrado no ponto 3.1, o gerúndio em italiano não está disponível para evitar uma oração coordenada e, por isso, a locução italiana vai substituir uma oração coordenada mantendo o significado de probabilidade. Esta mudança, pode ser identificada com a estratégia sintática teorizada por Chesterman como mudança estrutural frásica.

### 3.5 O caso da tradução do conjuntivo futuro e do infinitivo pessoal em “Enfim Sós”

Neste ponto pretende-se mostrar o uso e respetiva proposta de tradução italiana do conjuntivo futuro e do infinitivo pessoal que representam, respetivamente, um tempo e um modo verbais particulares dentro do panorama das línguas românicas. Segue o excerto selecionado<sup>26</sup>:

Estavam verdadeiramente noivos.

Uma bela noite, quando Montalvão manifestava aspirações piegas, como por exemplo **morrerem** todos os habitantes da Terra, excepto eles, Natália disse-lhe: «Já é tarde! Agora se ficássemos só os dois, éramos três pelo menos!...» (Lima, 1944, pp. 102-103).

[...]

Mas a vida é por vezes pequena para certas pessoas **viverem** nela (Lima, 1944, p. 103).

Os casos selecionados acima são retirados do último capítulo da novela, momento em que a narração atinge, por assim dizer, um clímax dos tons inverosímeis. O capítulo inicia com a descrição da viagem à volta do mundo durante vinte anos de Natália e Montalvão. Infelizmente, o fantasma de Valeriano parece não ter desaparecido, quando, num baile em Viena, os dois dançam a mesma valsa da noite de fim de ano nos salões dos Ribafria, quando Montalvão acaba por sofrer uma transformação física à semelhança do seu antigo rival, e quando, por fim, Valeriana, o nome escolhido para a filha que o casal espera, desperta definitivamente em Montalvão uma raiva descontrolada. Assim sendo, Montalvão poderá finalmente entregar-se à realização do seu sonho mais recôndito, isto é, desaparecer nas chamas, ele e a sua amada, para um novo nascimento: «Que um homem cuja má formação em todos os sentidos não tivesse ganho o direito de ser uma pessoa perfeita, fosse ao menos um monte de cinzas» (Lima, 1944, p. 105). Depois de Montalvão ter-se entregado à sua obra de destruição, o narrador finalmente revela-se

---

<sup>26</sup> Para a proposta de tradução italiana do capítulo “Enfim Sós” ver Anexo E.

como tal para um dia ter-se abrigado da chuva em casa da filha de Montalvão e Natália, «uma linda dolicocéfala morena, de louros cabelos encarapinhados» (Lima, 1944, p. 106).

Todos os sonhos de um final feliz acabam incumpridos, ficando só nas projeções futuras das personagens. Assim, o capítulo descreve uma mudança repentina da história do casal, onde não é dado saber mais nada sobre o destino do herói da novela, Valeriano, mas é dado amplo espaço aos imaginários individuais das outras duas personagens, em particular, ao pensamento de Montalvão, o marido atraído e às reflexões do narrador.

O futuro do conjuntivo serve, deste modo, perfeitamente essa função de projeção hipotética no futuro, como se pode notar em (17):

(17) Uma bela noite, quando Montalvão manifestava aspirações piegas, como por exemplo <b>morrerem</b> todos os habitantes da Terra, excepto eles, Natália disse-lhe [...]	(17A) Una bella sera, mentre Montalvão manifestava le sue sdolcinate aspirazioni, come per esempio “se <b>morissero</b> tutti gli abitanti della terra tranne noi”, Natália gli rispose [...]
(18) Mas a vida é por vezes pequena para certas pessoas <b>viverem</b> nela.	(18A) Ma la vita a volte è troppo piccola <b>per farci vivere</b> dentro certe persone.

Tabela 11 - Casos seleccionados do uso do conjuntivo futuro (17) e do infinitivo pessoal (18) e respectivas propostas de tradução italiana.

Olhando para (17) e (18) notam-se as formas dos verbos “morrer” e “viver” seguidos do morfema “em”. Numa primeira impressão, podem parecer verbos conjugados no mesmo tempo e modo verbal, mas de facto, trata-se, do primeiro caso, de uma projeção no futuro hipotética, enquanto no segundo caso, trata-se de uma frase impessoal. O que acontece é que, muitas vezes, o conjuntivo futuro e o infinitivo pessoal apresentam formas idênticas: «No quadro das línguas românicas, o futuro do conjuntivo só existe em português e em galego. Em português, com a maioria dos verbos, as formas deste tempo são idênticas às do infinitivo flexionado» (Raposo et al., 2013, p. 541).

Em (17), a frase principal com o verbo no indicativo é seguida do conjuntivo futuro precedido da conjunção “como”, apresentando uma extensão do pensamento, uma condição hipotética, nesse caso, um desejo ditado do amor que Montalvão sente por Natália. Esta forma, em italiano, pode encontrar várias soluções. Pode, por exemplo ser traduzida optando para uma frase causativa: *Una bella sera, mentre Montalvão manifestava le sue sdolcinate aspirazioni, come, per esempio, far morire tutti gli abitanti della terra tranne loro due* [...]. Nesse caso, a construção manter-se-ia impessoal através da sequência composta do verbo *fare* mais o verbo *morire*, que, de um ponto de vista pragmático, evidencia a escassa responsabilidade na execução

da ação descrita, como se “alguém” pudesse, de facto, fazer com que todos morressem. Na opção indicada em (17A), o desejo expresso em “voz alta” por Montalvão, aparece entre aspas, com o verbo morrer no *congiuntivo imperfetto* (*se morissero*) que satisfaz a condição de projeção hipotética de um desejo. Com esta solução, operou-se uma mudança, seja da ênfase (adicionando as aspas, sublinhando um desejo expresso em voz alta por Montalvão), seja do tempo verbal.

O caso selecionado em (18), pretende evidenciar o uso do infinitivo pessoal em português, que representa uma peculiaridade no panorama das línguas românicas tanto quanto o conjuntivo futuro (Raposo et al., 2013, p. 59). O infinitivo flexionado em português usa-se nas expressões impessoais, e geralmente segue algumas preposições e locuções prepositivas. A frase-amostra selecionada, reporta um pensamento do narrador, sob forma de comentário que se intervala momentaneamente na narração dos eventos. Em (18A), a proposta de tradução italiana inclui o uso da partícula *ci*, na sua aceção de advérbio locativo. Nomeadamente, nesse caso é usado na sua forma enclítica com o verbo *fare* (*farcì*), tornando assim possível manter a forma do infinitivo do verbo e, conseqüentemente, a forma impessoal da ação: para certas pessoas viverem nela > *per farcì vivere dentro certe persone*. Assiste-se, portanto, a uma variação do tempo verbal, no que vem definido por Chesterman, uma mudança estrutural da expressão e a uma mudança do grau de explicitação, através da adição do advérbio *dentro*.

Em conclusão, pode-se notar como, nos excertos selecionados, o uso do conjuntivo futuro e do infinitivo pessoal, se torna coerente com o plano da narração que atinge continuamente o imaginário das personagens e do narrador, permitindo a projeção de desejos no futuro e orações impessoais. O facto de o conjuntivo futuro e de o infinitivo pessoal serem soluções impossíveis de propor em italiano, torna o trabalho de tradução uma contínua contratação que vai necessariamente ao encontro de múltiplas soluções com o fim de restituir fielmente o idioleto do autor. Os pontos tratados nesse capítulo propõem algumas reflexões que surgiram no momento da reconstrução do texto traduzido. Em alguns casos foi necessário adaptar-se a uma diferente coerência referencial, assim como em outros casos optou-se para mudar o grau de explicitação para tornar a mensagem efetivamente legível em italiano. Por estas razões, podem-se notar algumas das tendências deformantes teorizadas por Berman, como por exemplo a clarificação e a destruição dos ritmos (Berman, 2000, p. 289; 292), na medida em que se optou por determinadas manipulações do texto. Estas escolhas foram tomadas na tentativa de recriar em italiano o mesmo efeito das ações que se desenrolam com a rapidez do pensamento, elemento característico da toda a novela, afastando-se da ideia de uma paráfrase ou de um calque do texto

original, mas sim, conforme afirmam Lancastre e Tabucchi citando Ortega y Gasset, recriando algumas passagens feitas ao longo do caminho ao encontro da obra original:

«Ma sarebbe ingenuo pensare che una traduzione possa risolversi in un doppione dell'originale, un calco, un'imitazione o una parafrasi; così come sarebbe presuntuoso pretendere che la traduzione sia la stessa opera dell'originale con un lessico diverso. Come ha detto Ortega y Gasset, la traduzione è un genere letterario a sé, diverso dagli altri generi letterari e con finalità proprie; per la semplice ragione che la traduzione non è l'opera, ma *un cammino verso l'opera*» (Pessoa, 2019, p. 20).

## 4. Conclusões

No presente trabalho apresenta-se um estudo sobre uma proposta de tradução italiana de *Um Homem de Barbas*. A intenção principal foi voltar a falar sobre Manuel de Lima e sobre a sua obra, pela beleza do encontro com a sua maneira «girandolesca» que gerou o desejo de a traduzir para italiano. A metodologia que acompanhou a tarefa da tradução foi baseada numa pesquisa aprofundada sobre as informações acerca de Manuel de Lima e do seu *Um Homem de Barbas* para recriar o panorama alvo das referências intertextuais. O estudo propõe um percurso em “V”, partindo das fontes e dos documentos que foi possível recolher e estudar, indo para o conhecimento profundo da mensagem a nível da macro e da microestrutura do texto, com o fim de restituir, no texto em italiano, informações adequadas a nível cultural e linguístico como foram pensadas pelo autor. Esta pesquisa levou a satisfazer toda uma série de dúvidas e de curiosidades em torno da figura pouco delineada de Manuel de Lima. De facto, o autor, provavelmente por escolha própria, não deixou muita informação sobre de si, e o que nos chega hoje é a sua ficção, que teve pouca sorte editorial na época da publicação e que além da novela aqui estudada e do romance já citado, *Malaquias ou a Historia de um Homem Barbaramente Agredido*, compreende a novela *O Clube dos Antropófagos* (posteriormente adaptada para o teatro), e a novela *A Pata do Pássaro Desenhou uma Nova Paisagem*. Um episódio fruto do “acaso” aconteceu em paralelo à elaboração deste trabalho, quando se descobriu a publicação pela editora Ponto de Fuga de Lisboa de *Manuel de Lima, Obra Reunida* (Lima, 2019), que se revelou um texto fundamental para sustentar a pesquisa e fundamentar as informações encontradas.

A tradução italiana de cinco breves capítulos proposta neste contexto, é ainda uma froma inacabada, uma fase do «caminho em direção à obra». De facto, pretende-se avançar com o projeto de publicação da tradução italiana integral de *Um Homem de Barbas* e dos outros breves contos que, em princípio, poderá ser um projeto a ser concluído em 2022. As tentativas de resolver problemas de tradução levantaram uma série de reflexões de carácter literário e linguístico que se pretendeu relatar com o fim de produzir este trabalho final para a conclusão do percurso de estudo de Mestrado em Tradução na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Espera-se que esta leitura possa estabelecer vínculos a um leitor italiano à novela de Manuel de Lima ou, a futuros interessados na ficção de Manuel de Lima no âmbito da tradução

da sua novela e da sua obra em geral. Neste contexto e, ao longo do percurso académico do Mestrado, aprendeu-se a ver a tradução literária como uma experiência ligada a um critério de negociação entre as partes em jogo, com o objetivo de «orquestrar» todos os elementos como se fossem um “todo” (Barrento, 2002: 23). Em conclusão, aprendeu-se a empreender qualquer experiência de tradução literária como um encontro entre as línguas e entre os mundos culturais envolvidos. Os resultados dessa prática acabam, na maioria dos casos, num enriquecimento recíproco das diferenças, perseguindo a preservação do diálogo através da contaminação e da transformação contínua que faz da tradução literária uma tarefa humana necessária. Como afirma Apel: «la ricezione dell’opera straniera diventa [...] l’esempio pragmatico della conoscenza della struttura dialettica dei processi storico-letterari come trasformazione continua» (Apel, 1997: 82).



## Bibliografia

- Apel, F. (1997). *Il movimento del linguaggio*. Tradução de E. Mattioli e R. Novello. Milano: Marcos y Marcos.
- Arduini, S. e Carmignani, I. (2019). *L'arte di esitare. Dodici discorsi sulla traduzione*. Milano: Marcos y Marcos.
- Attardo, S. (2002). Translation and Humor. An Approach Based on the General Theory of Verbal Humor (GTVH). *The Translator*. N. 8 (2), pp. 171-192.
- Barbato, M. (2017). *Le lingue romanze. Profilo storico-comparativo*. Bari-Roma: Laterza.
- Barrento, J. (2002). *O Poço de Babel. Para uma Poética da Tradução Literária*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (1996). The Task of the Translator. Org. M. B. Jennings, *Selected Writings 1913-1926*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. Fifth printing, Vol. 1, pp. 253-263.
- Bergson, H. (2011). *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Tradução de F. Sossi. Milano: Feltrinelli.
- Berman, A. (2000). Translation and The Trial of The Foreign. Org. Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, pp. 284-297.
- Bianchi, M. – Scotto, F. (2018). *La circolazione dei saperi in occidente. Teoria e prassi della traduzione letteraria*. Milano: Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario.
- Calvino, I. (1990). Dall'opaco. *La strada di San Giovanni*. Milano: Mondadori, pp. 117-134.
- Cancellier, A. (2012). Tradurre la differenza: il diritto all'opacità. Org. A. C. Carmignani, *Giornate della traduzione letteraria*. Roma: Voland, pp. 61-63.
- Cardeira, M. H. (2007). *Norma e Variação*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Casara, G. – Tocco, V. (org.) (2019). *Almada Negreiros: Un trait d'union tra arti e culture*. European Modernism, vol. 4. Perugia: Edizioni del CESM – Morlacchi.
- Castro, M. E. (2003). O Riso Carnavalesco no Surrealismo Português: a Irriverência Parodística. *Actas do Colóquio Internacional «O Riso na Cultura Medieval»*. Universidade Aberta.

- Cavagnoli, F. (2012). Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria. Org. A. C. Carmignani, *Giornate della traduzione letteraria 2010-2011*. Roma: Voland, pp. 24-27.
- Cesariny, M. (1966). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia.
- Cesariny, M. (1983). *Horta de Literatura de Cordel*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, M. (1985). *As Mãos na Água e a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, M. (1997). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Coelho, E. P. (1970). Sobre «Nome de Guerra». *Colóquio/Letras*, nº 60, Lisboa, pp. 35-38.
- Coelho, J. - Salema, A. (1979). *Antologia da Ficção Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Coimbra, O. M. (2002). *Gramática Activa I*. Lisboa - Porto: Lidel.
- De Mauro, T. (2007). *Guida all'uso delle parole*. Roma: Editori Riuniti.
- Derrida, J. (1985). *The Ear of the Other*. Org. C. V. McDonald. Trad. P. Kamuf. New York: Schocken Books Inc.
- Duranti, R. (2009). Italian Tradition. Org. de M. Baker e G. Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, pp. 459-467.
- Eco, U. (2012). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Ferreira, A. Q. (1994). *Análise e Recepção da Modernidade em Almada Negreiros*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Fortini, F. (2011). *Lezioni sulla traduzione*. Macerata: Quodlibet.
- França, J. A. (1974). *Almada, O Português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios Cor.
- George, J. P. (2008). *O Crocodilo que Voa. Entrevistas a Luiz Pacheco*. Lisboa: Tinta da China.
- George, J. P. (2011). *Putá que os Pariu! A Biografia de Luiz Pacheco*. Lisboa: Tinta da China.
- Guimarães, F. (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Jorge, G. (1997). *O Tradutor Dilacerado*. Lisboa: Edições Colibri.
- Kierkegaard, S. (1995). *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*. Milano: Rizzoli.
- Lima, M. (1944). *Um Homem de Barbas*. Lisboa: Tip. da Empresa Nacional de Publicidade, (1ª ed).
- Lima, M. (1972). *Malaquias ou a História de um Homem Barbarmente Agredido*. Lisboa: Editorial Estampa, (2ªed).
- Lima, M. (2019). *Manuel de Lima, Obra Reunida*. Org. de V. Nunes. Lisboa: Ponto de Fuga.
- Londero, R. (2001) . Presentazione. *Quaderni sulla traduzione letteraria "La Panarie"*. Anno XXXIV. n. 130. Sup. n. 8, pp. 1-2.

- Lourenço, E. (1992). *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lourenço, E. (2016). *Obras Completas. III. Tempo e Poesia*. Org. de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lutero, M. (1998). *Lettera del Tradurre*. Tradução de E. Bonfatti. Venezia: Marsilio Editori.
- Machado, J. P. (2003) *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Editorial Confluência (5 vols.).
- Marinho, M. (1986). *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Martins, F. C. et al. (2008) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho. (Edição revista de 2017, consultado em [modernismo.pt: https://modernismo.pt/index.php/p/727-presenca](https://modernismo.pt/index.php/p/727-presenca); 28 de janeiro de 2021).
- Martuscelli, T. (2012). *Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri.
- Mizzau, M. (1984). *L'ironia. La contraddizione consentita*. Milano: Feltrinelli.
- Mulinacci, R. (2013). Il canonico o metafisica dello stile di Machado de Assis in italiano: una traduzione commentata in tre tempi. *Scientia Translationis. n.14*, pp. 376-401.
- Nabokov, V. (2019) *Traduzioni pericolose (scritti 1941-1969)*. Org. C. Montini. Modena: STEM Mucchi Editore.
- Nasi, F. (2012). L'analepre e il barbone rampante: esercizi sulla traduzione di parodie. Org. De I. Carmignani, *Giornate della traduzione letteraria 2010-2011*. Roma: Voland, pp. 84-97.
- Nasi F. - Albanese A. (2012). I dilemmi del traduttore di nonsense. *Il lettore di provincia*. Gennaio/giugno, fascicolo 138, anno XLIII, pp. 5-22.
- Negreiros, A. (2001). *Nome de Guerra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Negreiros, A. (2004). *Manifestos e Conferências*. Org. de F. Cabral Martins, L. M. Gaspar, M. Pinto dos Santos, S. Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Negreiros, A. (2014). *Nome di Battaglia*. Tradução de A. Ragusa. Perugia: Edizioni dell'Urogallo.
- O'Neill, A. (1966). *Portogallo, mio rimorso*. Torino: Einaudi.
- Pacheco, L. (1974). *Pacheco versus Cesariny*. Lisboa: Estampa.
- Pacheco, L. (1979). *Textos de Guerrilha*. Lisboa: Ler.
- Pacheco, L. (2004). O careca evidente retratado pelo caixa d'óculos. Org. de J. P. George, *Figuras, Figurantes e Figurões*. Lisboa: O Independente, pp. 133-134.
- Pacheco, L. (2004). O careca evidente retratado pelo caixa d'óculos. In L. Pacheco, & J. P. George (A cura di), *Figuras, Figurantes e Figurões* (p. 133-134). Lisboa: O Independente.

- Pacheco, L. (1974). *Pacheco versus Cesariny*. Lisboa: Estampa.
- Patota, G. (2007). *Nuovi lineamenti di grammatica storica dell'italiano*. Bologna: Il Mulino.
- Patota, G. (2018). *Grammatica di riferimento dell'italiano contemporaneo*. Novara: De Agostini Scuola - Garzanti Linguistica.
- Paz, O. (1974). *Os Filhos do Barro*. Lagoa: Editora Nova Fronteira.
- Pessoa, F. (1998). *Correspondência (1905-1922)*. Org. de M. P. Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (2005). *Il Marinaio. Dramma statico in un quadro*. Tradução de Antonio Tabucchi. Torino: Einaudi.
- Pessoa, F. (2019). *Il libro dell'inquietudine*. Tradução de Maria José de Lancastre e Antonio Tabucchi. Milano: Feltrinelli.
- Pirandello, L. (1994). *L'umorismo e altri saggi*. Org. E. Ghidetti. Firenze: Giunti.
- Queneau, R. (1965) *I fiori blu*. Tradução de Italo Calvino. Torino: Einaudi.
- Ragusa, A. – Masini, M. (2014). “Hospedando Almada: notas sobre a tradução italiana da obra de Almada Negreiros”. *Revista de História de Arte*, vol. 2, p. 40-46.
- Raposo et al. (2013). *Gramática do Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Raskin, V. (1985). *Semantic Mechanisms of Humor*. Boston: MA, Reidel.
- Renzi, A – Salvi, G. – Cardinaletti, A. (1995). *Grande grammatica di consultazione*. Bologna: Il Mulino.
- Ricoeur, P. (2008). *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*. Org. M. Oliva. Città del Vaticano: Urbaniana University Press.
- Rodari, G. (1973). *Grammatica della fantasia*. Trieste: EL, 1998.
- Russo, G. (2012). L'intenzione ideale del traduttore. Org de S. Arduini e I. Carmignani, *Giornate della traduzione letteraria 2010-2011*. Roma: Voland, pp. 32-34.
- Russo, V. – Vecchi, R. (2017). *La letteratura portoghese. I testi e le idee*. Firenze: Le Monier.
- Scheleiermacher, F. (2003). *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora.
- Schopenhauer, A. (1986). *Supplementi al «Mondo come volontà e rappresentazione»*. Tradução de G. D. Lorenzo. Roma-Bari: Laterza.
- Steiner, G. (2002). *Depois de Babel. Aspectos da Linguagem e Tradução*. Tradução de M. S. Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Tabucchi, A. (1971). *La Parola Interdetta*. Torino: Einaudi.
- Tomasin, L. (2019). *Il caos e l'ordine. Le lingue romanze nella storia della cultura europea*. Torino: Einaudi.

- Vandaele, J. (2002). Introduction. (Re-)Constructing Humor: Meanings and Means. *The Translator*. N. 8 (2), pp. 149-171.
- Vescovi, A. (1996). «Dire pane al pane». Appunti per un approccio semiotico alla traduzione letteraria. *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano*. Volume II - Fascicolo II - Maggio-Agosto, pp. 247-262.
- Wagner, A. C. (2002). *Can Theory Help Translators?* Manchester, UK & Northampton, MA: St. Jerome Publishing.
- Young, T. S. (2007). *Towards a Humor Translation Checklist for Students of Translation*. Madrid: Interlingüística. Asociación de Jóvenes Lingüistas, Universidad Autónoma de Madrid.



## **Anexo A – Proposta de tradução italiana do capítulo “A Força do Destino”**

### **LA FORZA DEL DESTINO**

Sono in poche quelle che scoprono la strada giusta: alcune riescono a trovare la linea immaginaria dell'equatore, altre percorrono a caso i meridiani invece di seguire il parallelo che le avrebbe condotte alla felicità, per non parlare di quelle che immaginano di andare nella direzione giusta e invece vanno dalla parte opposta. Ma questi sono affari loro.

La stessa cosa si può dire, del resto, degli uomini nei confronti delle donne. E anche questi sono affari loro.

Ma tornando alle donne, c'è qualcosa di tipico e allo stesso tempo divertente in queste lotte d'amore. C'è una certa somiglianza con le file per il pane in tempi di crisi economica. Ad esempio: tra le amiche di Natália, metà aveva già trovato il suddetto uomo, l'altra metà aspettava ancora di trovarlo. Quelle che facevano parte di quest'ultima metà, facevano la fila, ansiose, in attesa del proprio turno, una appiccicata all'altra, inciampando e bisticciando tra loro. Quelle che ce l'avevano quasi fatta, si voltavano e gridavano indignate: «non spingete, prima o poi arriva la volta di tutte» — Questa lotta, sia chiaro, non si vedeva da fuori. Era sigillata ermeticamente, com'è tutt'oggi, nei domini dell'eterno femminino.

A una certa pagina del libro del destino c'era scritto che proprio quella sera in casa dei Ribafria, Natália avrebbe dato libero sfogo alla sua voglia di vivere. Questo spiega in parte ciò che spinse Montalvão ad accettare l'invito del marchese. Sempre rintanato in cucina, alle feste ci andava solo se c'erano i fuochi d'artificio. Natália dovette ricorrere ad alcuni sotterfugi per far in modo che l'attrazione irresistibile del marito venisse inserita nel programma della serata. Di nascosto si mise d'accordo con i pirotecnici e sempre di nascosto regalò dei fuochi d'artificio al vecchio marchese, che dovevano servire da esca per Montalvão.

Doveva andare immancabilmente a quella festa anche fosse stato necessario rivoltare la terra da una parte all'altra. Se l'indifferenza del marito nei confronti della vita coniugale fosse continuata in crescendo, Natália avrebbe passato il resto della vita privata del piacere di vivere in una società brillante, cosa che aveva conquistato con tanti sacrifici.

Esiliata in mezzo alla *Frangalha*, poteva scordarsi tutte le speranze, avrebbe dovuto rinunciare a tutte le ambizioni.

Quindi, quella serata, sarebbe stata decisiva.

E così fu!

Ne ebbe il presentimento fin dal primo valzer, quando le sue ginocchia incontrarono le gambe magre di Valeriano, la cui barba cominciò a solleticarle la scollatura, provocandole risatine nervose, fremiti voluttuosi. Non riusciva a capire chi fosse a trascinarla vorticosamente nella coreografia, a causa della distanza dal viso di quest'uomo che la teneva fra le sue braccia magre e rigide come il ferro, ma era sicura di essere in buone mani. Era "Lui", quel "Lui" astratto così facilmente concretizzabile. Ce lo aveva accanto, e questa certezza le dava i brividi, fremiti compulsivi di felicità, ma non lo vedeva.

E perché vederlo?

Corrispondono forse le persone ai sogni fantasiosi di chi si ripropone di inseguire delle chimere?

No, di certo.

E allora spegnete pure le luci, lasciateli stare al buio in modo che possano risparmiarsi la truffa della loro immaginazione; lasciateli nella loro intorpidita felicità, quella barriera che separa il sogno dalla realtà, poiché nessuno ha il diritto di impedire a qualcuno di vivere di illusioni.

Fortunatamente, Natália non ebbe l'occasione di rimanere delusa. Per quanto Valeriano fosse diverso dal personaggio creato dalla sua fantasia, la sua barba, che formava una spessa cortina, impediva agli occhi di Natália di passarci attraverso, impedendole di vedere dietro quella siepe nera e impenetrabile, qualcosa di cui restare delusa. Perciò quando a mezzanotte le luci si spensero per fare in modo che tutti si godessero le luminarie, Natália rimase al buio, non più buio di quello di prima. Del resto gli occhi non sono gli unici conduttori delle sensazioni. Il tatto è un senso da non disprezzare e anche l'udito ha un suo palato, pronto ad assaporare con voracità il loro piatto preferito: le parole ardenti, proferite da bocche amanti, folli di passione. Una semplice frase proferita con ardore, a volte può essere più potente di una locomotiva, può far viaggiare gli amanti lungo distanze incommensurabili, ad una velocità di molto superiore a quella delle locomotive dei treni espressi.

Ancora un po' avvolti nella penombra, Natália e Valeriano partirono immediatamente per il passato fantastico — un delizioso viaggio, nel tempo, nel ristretto spazio del vano di una finestra. Attorno a loro, il chiasso era attutito dal buio. Fuori, la luce incerta dei petardi disegnava



piccole ombre prive di responsabilità; il baccano della folla e i colpi dei mortai obbligavano chi avesse qualcosa da dire, ad avvicinarsi agli altri più del solito. Ciononostante ci sono frasi che sono impossibili da dire anche in un silenzio sepolcrale: perdono il loro effetto non essendo proferite all'orecchio che deve ascoltarle, pur senza capirle, poiché sono solo sussurri indistinti vagamente balbettati, il cui significato dipende unicamente dalla volontà di chi ascolta. Ecco la frase su cui si erano soffermati gli eroi di questo racconto prima che le luci si accendessero. Lontani da questo pianeta, nella loro digressione temporale, non sentivano la vita scorrere attorno a loro e marciavano abbracciati a tutta velocità verso quel passato mai vissuto, facendo piani per il loro futuro. Il presente non aveva per loro alcun significato, a tal punto le persone sono incapaci di apprezzare la vita mentre essa fa il suo corso. Hanno sempre bisogno di ricordare o di pianificare.

## **Anexo B – Proposta de tradução italiana do capítulo “A Dança do Fogo”**

### **LA DANZA DEL FUOCO**

Ciò che avvenne dopo, è indescrivibile.

Valeriano in fiamme, cominciò a correre da un lato all'altro della sala come un mortaretto acceso che travolgeva qualsiasi cosa trovasse davanti a sé, mentre le persone, nel tentativo di evitarlo, inciampavano l'una contro l'altra nell'ansia di mettersi al riparo. Alcuni si erano arrampicati sul lampadario di cristallo, altri sulle colonne, altri ancora si erano appesi letteralmente ai quadri della galleria degli antenati dei Ribafria; le signore di una certa età si erano invece infilate sotto i divani. In quel «si salvi chi può» avevano luogo veri e propri prodigi acrobatici. Una signora esageratamente grassa si arrampicò su un drappo con l'agilità di un ragno e un'altra scalò la parete aggrappandosi con le unghie a un bassorilievo, con una rapidità direttamente proporzionale a quella di una formica; creature che normalmente non riuscivano a scendere né salire nemmeno un gradino senza l'aiuto di qualcuno, adesso avevano atteggiamenti da ‘clown’<sup>27</sup>; e come se la confusione non fosse abbastanza, le donne contribuivano ad aumentarla, gridando verso gli esseri a loro cari che temevano di non rivedere più:

Sembrava l'inizio del mondo!

Solo Montalvão non si era fatto trascinare nella baraonda. Appoggiato a una colonna, si godeva flemmaticamente l'effetto della sua opera.

Ai suoi occhi non sarebbe stato più concesso di contemplare uno spettacolo così sublime.

Valeriano, il fuoco d'artificio umano, costituiva il massimo che si potesse immaginare nel mondo della pirotecnica. Alla fine aveva trovato una nuova maniera per saziare la sua avidità di inaudito. Dopo aver scoperto quella nuova sensazione, voleva quasi ringraziare Natália per averlo tradito. Se gli avessero chiesto la vita in cambio, egli non avrebbe esitato a donarla se da tale sacrificio fosse dipesa la possibilità di contemplare uno spettacolo di simile grandezza, senza contare quale onore fosse per lui! Le lacrime gli scendevano sulle guance, tanta era la gioia da cui era pervaso.

Era la vera «Danza del Fuoco» che i suoi occhi contemplavano stupefatti — e pensare che stava quasi per non andare alla festa!

---

<sup>27</sup> No texto original este termo aparece com um “s” final. Possivelmente pode tratar-se de um efeito de distorção que o autor quis criar ou, em alternativa, pode representar um erro de escrita, pois, o termo “clows”, em inglês, parece não existir.

Nel frattempo Valeriano la pensava diversamente, ammesso che sia possibile pensare con la testa ridotta a un falò. Avvolto dalle fiamme, vedeva tutto rosso. Tutti i sensi lo avevano abbandonato eccetto quello di conservazione, il quale ben poco poteva fare in questo caso. Le gambe procedevano indifferenti al resto del corpo, lo trascinarono disorientato a caso per la sala, senza alcuna direzione. Non criticatelo, per Dio!

Può forse una testa in fiamme anche la più lucida, governare un corpo che cerca disperatamente di scampare alla morte?

Se si mettesse il filosofo più positivista, più calmo, più classico, nei panni di Valeriano, neanch'esso forse sarebbe riuscito a fare la metà di ciò che questi fece per salvarsi. Dopo aver corso per tutta la sala, Valeriano si rese conto che se avesse continuato con quel viavai, presto si sarebbe ridotto in cenere. Fu allora che si ricordò del laghetto che c'era in giardino. Se si fosse gettato in acqua, si sarebbe salvato. La difficoltà stava nel tempo che ci avrebbe messo a raggiungerlo. Non aveva abbastanza capelli per superare quella distanza. Un secondo di troppo, le fiamme sarebbero arrivate alla carne, e alla morte, un'orribile morte per intossicazione, era sicura. Era costretto a prendere la via più breve. L'ideale sarebbe stato andare in linea retta. Ma dalla sala era praticamente impossibile, perché nonostante tutto, il fuoco che emanava dal suo stesso corpo, non sarebbe stato sufficiente a sciogliere le solide pareti del castello. Ma dal balcone sì; poteva seguire tutte le rette che voleva. E come un piccione viaggiatore che dopo aver fatto dei giri apparentemente occasionali, prende all'improvviso e a tutta velocità una direzione misteriosa, Valeriano si scagliò come uno dei celebri tori di Annibale, verso il balcone, deciso a spegnere il fuoco prima che questo terminasse la sua inevitabile consumazione.

Sfortunatamente le finestre erano chiuse e se non avesse visto con la coda dell'occhio questo ostacolo inatteso, si sarebbe sfracellato contro le imposte. Allora le aprì, scardinandole, con un impeto tale che i cardini si fecero in mille pezzi. Ma la sfortuna continuava a perseguitarlo; le finestre di vetro erano a loro volta chiuse, ed egli era lì, con gli ultimi capelli in fiamme, ormai senza tempo per aprirle! E tutti lì a guardarlo! che vergogna! Ma in fin dei conti quanto può resistere un fragile vetro ad una testata assestata con violenza?

Se nella vita gli ostacoli fossero tutti solo un semplice vetro! Valeriano era finalmente salvo. Indietreggiò fino al fondo della sala per prendere la rincorsa e con un bel salto, in grande stile, attraversò il vetro che si frantumò riecheggiando una sonorità limpida e trasparente, e disegnando nell'aria una scia di luce meravigliosa scomparve nel buio della notte. Natália, che in quel momento era rinvenuta per guardare cosa stesse succedendo, pensò di sognare mentre osservava la scia luminosa del suo amante; e vedendolo sparire dalla finestra ebbe la sgradevole

sensazione di essersi svegliata durante il sogno più bello della sua vita. Ma la puerilità e l'incoscienza del marito, che nel frattempo saltava battendo le mani soddisfatto, la sconvolse così profondamente che svenne un'altra volta. Il cataclisma che a quel punto si rovesciò sulla sala, trasformò il resto del sogno in un incubo infernale.

## **Anexo C – Proposta de tradução italiana do capítulo “O Duelo”**

### **IL DUELLO**

Gli uccelli smisero di gracchiare all'improvviso, presi dalla stessa inquietudine che pervadeva gli uomini; i grassi si rosicchiavano le unghie nervosamente; i magri spegnevano i sigari pronti ad assistere alla scena che si stava palesando; e il marcantonio fischiettava in pianissimo senza più una tonalità precisa facendo uscire dalle labbra, tremanti per l'emozione, dei suoni che avrebbero potuto avere un significato musicale se fossero provenuti da un organo registrato in tremolo, ma inadeguati in un fischiatore.

Tuttavia, la cosa più impressionante di tutte, era ciò che stava succedendo nella coscienza dei due rivali.

Valeriano doveva sforzarsi per tenere a bada l'indice dal premere il grilletto prima del tempo, tanta era la voglia di annichilire l'avversario. Una semplice contrazione muscolare — ed ecco Natália fra le sue braccia.

Montalvão, al contrario di quello che si potrebbe pensare, era dispiaciuto di dover sparare addosso all'amante di sua moglie. Natália non gli interessava più tanto, e Valeriano era pur sempre materiale infiammabile, da cui si poteva ancora ricavare un falò.

Tuttavia, la società gli imponeva di puntare l'arma contro il nemico e lui avrebbe obbedito.

A causa dello stato di eccitazione in cui si trovava Valeriano, il duello non poté proseguire secondo la prassi convenzionale. Perciò ci si mise d'accordo così: Montalvão doveva fare un certo numero di passi, quindi voltarsi e scaricare la pistola su Valeriano, mentre quest'ultimo con la testa rivolta indietro doveva aspettare il segnale, cioè quando Montalvão avrebbe detto: «Tocca a te».

E così andarono le cose. Il risultato fu completamente diverso da quello che ci si aspettava.

Due spari, quasi allo stesso tempo, ruppero il silenzio dell'alba e quattro uomini caddero a terra tra urla lancinanti.

Erano i magri e i grassi, che si dimenavano a terra, feriti a morte. Le pallottole si erano scontrate a metà strada e la violenza dell'impatto le aveva scheggiate fino a colpire i quattro nemici, che dopo due minuti di urla di rabbia e di dolore e imprecazioni sguaiate, cessarono di vivere.

Gli uccelli da rapina disorientati emisero tutti insieme all'unisono un grido di stupore, preciso e omogeneo come un'orchestra che suona l'accordo iniziale di una sinfonia, il cui l'autore per mancanza di ispirazione non avesse composto altro che quell'unico accordo riempiendo il resto della partitura di momenti d'attesa. Effettivamente sembrava proprio così, visto che non si udiva nient'altro che lasciasse immaginare la presenza di altre forme di vita animale in quel luogo — a parte gli zoccoli degli asini che sbattevano sul terreno perdendosi a poco a poco in lontananza. Il ragazzo della scuderia era fuggito impaurito terrorizzando gli animali che cominciarono a correre in modo sfrenato. Rimasero soli, Montalvão e Valeriano, gli unici uomini vivi a sei leghe dalla civiltà, come se fossero tornati ai tempi cupi dei primordi del mondo. Tutto quello che sarebbe successo fra loro due, si sarebbe perduto nella solitudine di quel luogo.

Se Caino avesse ucciso Abele in un luogo solitario come quello, sicuramente l'Antico Testamento non avrebbe conosciuto quell'esempio di odio fraterno, e il fraticida biblico non sarebbe oggi l'esempio seguito dagli uomini, e quindi la ripercussione del suo nefando gesto non avrebbe portato le creature sulla cattiva strada — il Male non avrebbe mai sconfitto il Bene sulla Terra!

Ma lì ormai non c'era più né bene né male. C'era un uomo che desiderava la donna dell'altro e quell'altro che non sapeva che cosa voleva, si lasciava guidare dal proprio istinto meridionale, spinto da un turbine di aberrazioni inconfessabili che un sadismo ancestrale faceva ribollire gorgogliando in superficie alla coscienza, comprimendo tutte le leggi della natura.

Nel deserto l'individuo si sovrappone a sé stesso imponendosi sull'immagine plasmata in determinati ambienti. La società si basa sulle moltitudini che controlla affinché la sproporzione non crei altri deserti a modo suo.

## **Anexo D – Proposta de tradução italiana do capítulo “Psiquiatria”**

### **PSICHIATRIA**

Quando i fatti che lo circondano superano la sua ragione l'uomo civile ha una sola strada: ricorrere alla psichiatria.

Così, Montalvão decise di consultare uno psichiatra. Doveva avere davvero i nervi completamente a pezzi.

La cosa peggiore fu che dopo la prima dose di iniezioni, di diete ed esami mentali e tutti quei complicati esperimenti e interrogatori disorientanti e assillanti, l'indomito fantasma non aveva smesso di perseguitarlo tutte le notti alle tre in punto.

Allora gli venne un'ingegnosa idea, anche se il medico scuoteva la testa desolato, stringeva le spalle disarmato, non appena Montalvão lo rese partecipe del fatto che il suo male, non procedeva da dentro verso fuori, ma al contrario, da fuori verso dentro. Di conseguenza, quello che doveva fare — e in ciò si rivelava la grandezza della sua scoperta — spiegava entusiasta Montalvão in ambulatorio, era trovare una cura radicale per il fantasma. Come pronta risposta il medico lo dichiarò guarito, dicendo di lavarsene le mani e di evitare di cercarlo, se un giorno lo avessero dato per invalido, evitasse anche di cercarlo per un attestato che ne provasse l'integrità mentale; e visto che non era disposto a sottoporsi ai suoi trattamenti, quelli che avevano sempre funzionato in cinquant'anni di attività clinica, allora l'unica cosa da fare era lasciarlo in pace.

Montalvão si scaraventò fuori deciso a mettere in pratica i propri piani, convinto di intraprendere qualcosa di grande nel campo delle scoperte scientifiche. Non era forse vero che Pasteur aveva scoperto il microbo della rabbia andando contro le correnti di pensiero dominanti e contro le malignità degli scienziati che non volevano allontanarsi dalla routine? Ecco; avrebbe scoperto il fantasma esistente nella sua immaginazione e dopo averlo localizzato avrebbe trovato il modo di eliminarlo, aprendo una nuova era per la psichiatria. Tutti i malati mentali hanno il proprio fantasma, pensava Montalvão. Ciò che i medici dovevano fare era pescarli nel mare profondo e immenso che è il subconscio dell'essere umano. Ad esempio, una ragazza ancora giovane che incontrava tutti i pomeriggi all'ambulatorio, aveva un fantasma che era fuggito in Brasile con una ballerina; un'altra, di circa quarant'anni, era stata tormentata da tanti fantasmi, probabilmente fuggiti anche loro, ma più lontano, sicuramente in Tibet e senza ballerine; per

altre, i fantasmi erano invece scatole di fiammiferi, aghi o altre cianfrusaglie del genere; e comunque a tutte facevano iniezioni.

Montalvão ebbe voglia di dar fuoco all'ambulatorio dove aveva perso tanto tempo, gran parte della sua personalità, e una quantità non inferiore di quattrini.

Quella notte stessa si andò a nascondere accovacciato dietro ad alcuni arbusti; Natália aveva come al solito un terribile mal di testa dopo cena e di sicuro sarebbe apparso il cavaliere-fantasma — erano cose legate fra loro e non potevano ormai più sfuggire alla fine astuzia di Montalvão che ora si dedicava allo studio del subconscio. Avrebbe capito se la sua diagnosi era giusta o meno. Avrebbe messo in pratica il suo primo esperimento eroicamente in prima persona. Non aveva bisogno di inoculare delle cavie indifese per ottenere piccoli risultati che non avevano nulla a che vedere con il suo caso clinico.

Del resto dubitava totalmente della reazione di questi mammiferi in casi così delicati come quello che aveva fra le mani. L'esperimento doveva essere fatto necessariamente su un corpo umano e comunque forse non poteva generalizzare, poiché non tutti gli uomini reagiscono alla stessa maniera dinanzi al male che studiava.

Nascosto dietro gli arbusti, si mise ad osservare quello che succedeva nella camera di Natália, che poveretta, doveva essere in preda alle pene dell'inferno per via dei dolori fisici, i peggiori che ci siano.

Attraverso i vetri si vedeva la sua sagoma deambulare per la stanza.

Di sotto legato a un molo un cavallo aspettava sbattendo con gli zoccoli sul terreno, con impazienza come fanno di solito gli animali di razza. Di sopra, la sagoma continuava a fare movimenti sinuosi adeguati al battito ritmato delle mani.



## Anexo E – Proposta de tradução italiana do capítulo “Enfim Sós”

### FINALMENTE SOLI

Natália partì quindi con Montalvão per una sorta di viaggio nuziale intorno al mondo.

Tornarono dopo vent'anni.

Montalvão era diventato irriconoscibile. Salendo le scale con Natália aggrappata teneramente a lui come una sposa pochi giorni dopo il matrimonio, Montalvão non sembrava Montalvão. Era dimagrito esageratamente, era diventato molto più alto, e la barba che aveva iniziato a farsi crescere era talmente lunga da toccare il pavimento, quando si inchinava per riverire costantemente Natália. Solo gli occhi erano rimasti fedeli al personaggio che era stato in passato: la stessa durezza, lo stesso luccichio scintillante, sempre dilatati in presenza del fuoco — anche se un po' timorosi a causa della barba.

Natália però, era più felice che mai. Si notava dalle parole sconnesse proferite a caso, per capricci idioti, e fantasie spropositate che la sua immaginazione fonte inesauribile di paradossi, generava, anche per domande superflue, ridondanti e massacranti, fatte in continuazione.

La felicità era tornata nella *Frangalha*. Era stato necessario andarla a cercare fino ai confini del mondo, tirarla fuori a forza dalla tana in cui si era nascosta. Fu a Chicago, in una notte tempestosa, che la ritrovarono, mentre dormivano in una tetra e misteriosa camera d'albergo. Due uomini con la pistola in pugno li svegliarono facendogli il solletico sotto i piedi. Gli sposi ebbero un sussulto e si misero a gridare, quando un terzo individuo — l'interprete dei banditi — disse con calma: «Dateci la grana se non volete diventare vedovi.» Quando i banditi andarono via con i soldi e i gioielli, Natália, singhiozzando, disse che Montalvão era il responsabile morale non solo del furto ma anche dell'umiliazione di cui erano stati vittime: «Se tu portassi la barba lunga, aggiunse, sarebbero stati più rispettosi nei nostri confronti e noi saremmo più felici...». Inoltre sei ciccione, e i 'gangster', come sai, si fanno beffe della ciccia!

Beh, tutte queste lagne fecero sì che mentre a Vienna ballavano *Sul bel Danubio blu*, Natália sentiva già le gambe magre del marito che le urtavano le ginocchia, e i peli vellutati della barba, che accarezzavano il suo collo scoperto. Che strana coincidenza: il valzer era lo stesso che anni addietro aveva ballato con Valeriano, nel palazzo del Marchese di Ribafria...

Poi le città si susseguirono in un turbine: Roma, Parigi, Madrid e... Finalmente nella *Frangalha*, la loro tenuta piena di alberi e di fiori, il nido in cui potevano cantare insieme,

liberamente, l'inno alla felicità, alla vita, tenendosi per mano passeggiando al tramonto, o al chiaro di luna, nel boschetto, lontani dal mondo.

Le smancerie non finivano mai.

Erano dei veri e propri sposini.

Una bella sera, mentre Montalvão manifestava le sue sdolcinate aspirazioni, come per esempio "se morissero tutti gli abitanti della terra, tranne noi", Natália gli rispose: «È troppo tardi! Adesso se rimanessimo solo noi due, saremmo in tre perlomeno!...».

È proprio vero, la felicità dispone delle risorse più inaspettate quando vuole sbeffeggiare chi cade nelle sue grazie. Ma l'infelicità le sta sempre alle calcagna.

Il giorno in cui Natália diede alla luce una bellissima femminuccia, tutto sembrava andare a meraviglia.

I primi giorni sì.

Montalvão, raggiante, camminava nei boschi, seguito dai cani, saliva sulla vetta di monti, per mostrare alla fauna vegetale che anche lui era stato in grado di riprodursi.

Di sicuro la fauna vegetale non aveva mai messo in dubbio le sue possibilità riproduttive, ma la vanità porta le creature a compiere azioni a volte ben poco elevate, trascinando verso la futilità anche i più sobri.

Ma dopotutto, Montalvão non era il padre di sua figlia?

Poteva quindi dare libero sfogo alla sua allegria. Pochi anni prima, l'autenticità della paternità di sua figlia sarebbe stata problematica. Tuttavia, tale orribile dubbio era adesso molto lontano dall'annebbiargli lo spirito. Era esistito tempo addietro un altro uomo, capace di privarlo del legittimo diritto che hanno tutti i padri di essere padre dei propri figli, ma era avvenuto in un passato lontano, che quel ricordo inquietante compariva nel presente, in modo vago, informe e completamente sbiadito.

Ma la vita a volte è troppo piccola per farci vivere dentro certe persone. Le persone si immergono in un mondo complicato dove la fantasia oltrepassa la realtà; si perdono nella trascendenza del problema di collocare la specie nel tempo e nello spazio facendoli diventare schemi della complicata evoluzione della natura umana; agiscono per istinto, come hanno fatto gli antenati dall'era cenozoica fino ad oggi.

A dire il vero, cosa mai poteva spingere Natália a dare a sua figlia lo strano nome di Valeriana? Doveva essere completamente pazza quando manifestò quel desiderio, forse si era dimenticata del magico potere che le parole hanno, e che un semplice nome proferito da una donna con un passato ancora vagamente legato all'idea di quel nome, poteva far riemergere un

intero mondo di bassi istinti, odio, vendette e sentimenti turpi, frenati a forza di convenzioni, ma sempre pronti a rompere i ceppi che li tengono imprigionati in fondo alla coscienza.

Quando sentì quel nome odioso anche se addolcito dalla desinenza femminile, Montalvão emise un urlo che scosse le fondamenta della casa; e con i pugni chiusi si batteva con forza la fronte gridando: «Eureka! Eureka! Eureka!...» Poi andò a mettersi davanti allo specchio e vi restò per un bel po' a contemplarsi con odio. Aveva capito chi era stato per Natália negli ultimi cinque anni — la traditrice aveva fatto di lui un Valeriano sintetico! La stessa barba lunga che odiava e che lo infastidiva, la stessa magrezza, la stessa altezza sproporzionata, tutto. Oh! Maledizione! Era il rivale di sé stesso! Era sicuro che Valeriano un giorno sarebbe tornato, ma non aveva mai pensato alla possibilità che egli potesse intrufolarsi nella sua stessa persona. E adesso, se voleva ucciderlo, doveva ricorrere al suicidio.

Ebbene: sarebbero morti entrambi e questa volta per sempre. Sarebbe andato con il suo rivale, anche la moglie ci sarebbe andata, sarebbero andati tutti all'altro mondo, e la farsa sarebbe finita una volta per tutte.

Risoluto, andò a prendere il combustibile in cucina, riempì la stanza di legna, vi chiuse dentro Natália, disse addio ai suoi domestici, mise la figlia nella cassaforte e si dedicò alla sua opera di distruzione. Chiunque altro, usando un fiammifero da comune piromane, avrebbe dato fuoco alla casa senza troppi sforzi. Però Montalvão non era propriamente un piromane. Era un adoratore del fuoco, che è diverso. Lo adorava, non per l'aspetto distruttivo, ma, al contrario per quello costruttivo, di ricostituzione. Il fuoco, a suo avviso, purificava non solo la materia ma anche lo spirito stesso trasformando le cose. Se un uomo che per via di una cattiva educazione in tutti i sensi non si sia guadagnato il diritto di essere una persona perfetta, che almeno possa essere un monte di cenere. Così, partendo da questo presupposto, e continuando su questa linea, includeva tutti gli esseri viventi e pure la natura morta. Le sostanze non composte trovavano nel fuoco la loro dinamica...

Perduto in tali congetture, sparpagliava materiale infiammabile per i corridoi, per le sale, per le stanze. Trascinava i fuochi d'artificio con disinvoltura rovesciando polvere da sparo lungo il pavimento. Distribuì con attenzione stelline e altri piccoli condimenti pirotecnici sui parapetti delle finestre e in tutti gli angoli mise dei monumentali petardi. Sui lampadari appese dei mortai; dietro gli specchi le bombe più grandi che c'erano in commercio, innaffiò il tappeto d'alcool e con un ampio gesto, degno di un tenore d'opera, lanciò un fiammifero che si spense subito.

«Se non avessi voluto accenderlo, si sarebbe acceso di sicuro», borbottò.

E accedendo tutti i fiammiferi allo stesso tempo, li lanciò a caso, per aria.

Un'esplosione fece saltare la casa e dopo due giorni le fiamme avevano ridotto il podere a una montagna di cenere. Il terzo giorno, durante le ricerche, trovarono la povera bambina — la causa involontaria del disastro finale — dentro la cassaforte, in mezzo alle macerie. La mandarono all'orfanotrofio, dove rimase fino a quando divenne una bella dolicocefala dalla pelle bruna e i capelli biondi e arruffati.

È stata proprio lei a raccontarmi questa storia orripilante, la sera in cui mi fece entrare in casa sua per ripararmi dalla pioggia...

Anexo F – Versões em língua original dos capítulos traduzidos de *Um Homem de Barbas* (1ª ed.)

A FÔRÇA DO DESTINO



Poucas descobrem o verdadeiro caminho: se algumas conseguem encontrar a linha imaginária do Equador, outras percorrem ao acaso os meridianos em vez de seguir o paralelo que as levaria à felicidade, sem falar naquelas que imaginam ter-se orientado quando afinal vão em sentido contrário. Mas isso é lá com elas.

O mesmo se pode dizer, de resto, dos homens em relação às mu-

lheres. Mas isso é lá com êles.

Mas voltando às mulheres, há qualquer coisa de típico e ao mesmo tempo divertido nessas lutas do amor. Talvez uma vaga semelhança com as bichas do açúcar em tempo de crise económica. Por exemplo: das amigas de Natália, metade já tinha encontrado êsse tal homem, metade estava ainda à espera. As que formavam esta última metade, em bicha esperavam, ansiosas, a chegada da sua vez, apertadas de encontro umas às outras, atropelando-se, engalfinhando-se. Aquelas que estavam em vésperas de conseguir, voltando-se para traz gritavam indignadas: «não empurrem, chega a vez de tôdas» — esta luta, bem entendido, não transparecia para fora: estava herméticamente fechada, exactamente como hoje, nos domínios do eterno feminino.

A página tantas do livro do destino encontrava-se escrito que seria nessa noite em casa dos Ribafrias, que Natália devia conseguir a vez de poder dar livre curso à sua vontade de viver. Assim pelo menos se explica ter vencido a resistência de Montalvão, isto é, obrigá-lo à fôrça a aceitar o convite do Marquez. Sempre encafudado na cozinha, por último só ia a festas onde houvesse fogo de artifício. Foi necessário Natália ter-se servido dum truque para conseguir meter no programa da noite a atracção irresistível do marido. Negociou secretamente com os pirotécnicos e também em segredo ofereceu ao velho Marquês, as peças de fogo que haviam de servir de isca para Montalvão. Infalivelmente tinha de ir a essa festa ainda que fôsse preciso revolver a terra de alto-abaixo. Se a indiferença do marido pela vida de relações seguisse no crescendo que se anunciava, teria de ficar o resto da vida privada do prazer de viver no meio duma sociedade brilhante, conquistado à custa de tantos sacrifícios. Desterrada na Frangalha, poderia dizer adeus a tôdas as esperanças, teria de renunciar a tôdas as ambições.

Portanto, essa noite iria ser decisiva.

E foi!

Presentiu-o logo à primeira valsa, quando os joelhos se embarralharam nas pernas magras de Valeriano, e as barbas dêste, vindas lá do alto lhe faziam cócegas no peito decotado, provocando-lhe risadinhas nervosas, frémitos voluptuosos. Não conseguira ver quem assim a arrastava tão precipitadamente para os domínios da coreografia, por causa da distância que ia dela ao rosto do homem que a envolvia nos braços secos e rijos como ferro, mas



tinha a certeza de estar bem entregue. Era «Ele», êsse «Ele» abstracto tão facilmente concretizável. Tinha-o perto de si, essa certeza provocava-lhe arrepios, tremuras convulsivas de felicidade, mas não o via.

E vê-lo, para quê?

Correspondem por ventura as pessoas ao sonho dos fantasistas que se prometeram conseguir quimeras?

Não, de certo.

Apaguem portanto as luzes, façam a escuridão à sua volta para os poupar à vergonha da fraude da sua imaginação; deixem-nos ficar na felicidade entorpecida, essa barreira que separa o sonho da realidade, pois ninguém tem o direito de impedir cada um de viver ilusões.

Felizmente, Natália não teve ocasião de se desiludir. Por muito diferente que Valeriano fôsse da personagem criada pela sua fantasia, as barbas dêle, formando espessa cortina, impediam os olhos de Natália de passar através, não deixando ver o que quer que existisse para lá daquela sebe negra e impenetrável, que pudesse provocar uma desilusão. Por isso quando as luzes se apagaram à meia-noite para melhor se gozar os efeitos das luminárias, Natália não ficou em maior escuridão do que aquela em que já estava. De resto não são apenas os olhos os únicos condutores das sensações. O tacto não é um sentido para se desprezar e os ouvidos têm também o seu paladar privado, pronto a saborear com voracidade a sua alimentação predilecta: palavras ardentes, saídas de bôcas amantes, loucas de paixão. E uma simples frase proferida com ardor, tem por vezes maior potência que uma

locomotiva, podendo levar dois amantes para distâncias incomensuráveis, com velocidade superior às máquinas pesadas dos expressos.

Ainda mal envolvidos no fusco, Natália e Valeriano puseram-se imediatamente a caminho do passado fantástico — uma viagem deliciosa, através do tempo, no curto espaço do vão de uma janela. À sua volta, a balbúrdia aumentava protegida pela escuridão. De fora, a luz incerta dos foguetes apenas desenhava sombras sem responsabilidade; a algazarra da multidão em conjunto com os estrondos dos morteiros obrigava todos aquêles que tinham cousas para dizer, a falar mais perto das pessoas do que é costume. No entanto frases há impossíveis de dizer de longe ainda que em silêncio sepulcral: perdem o seu efeito não sendo proferidas junto dos ouvidos que as escutam, sem perceber, porque são apenas murmúrios indistintos balbuciados vagamente, cujo sentido depende da vontade de quem lhes presta atenção. Eis a fase a que os heróis desta novela haviam chegado momentos antes das luzes se acenderem novamente. Afastados da terra, na sua digressão pelo tempo, não sentiam a vida correr à sua volta, marchando abraçados a tôda a velocidade em direcção ao tal passado jamais vivido, fazendo planos para o futuro. O momento presente nada lhes significava, tão certo é as pessoas não saberem apreciar a vida na sua própria ocasião. Precisam de recordar ou planejar.



## A DANÇA DO FOGO



O que então se passou, é indescritível.

Valeriano em chamas, pôs-se a correr como uma bicha de rabião, ao acaso pelo salão, derrubando tudo que encontrava na frente, enquanto as pessoas se dispersavam, tropeçando umas nas outras, na ânsia de cada qual achar o seu abrigo. Uns marinhavam pelo lustre, outros pelas colunas, alguns mesmo penduravam-se nos quadros da galeria

dos antepassados dos Ribafrias; as senhoras de idade metiam-se debaixo dos sofás. Naquele «salve-se-quem-puder» praticavam-se verdadeiros prodígios de acrobacia. Uma senhora exageradamente gorda marinhava com a facilidade duma aranha pelo reposteiro e uma outra escalava a parede firmando as unhas num baixo-relêvo, com a rapidez proporcional duma formiga; criaturas que normalmente não desciam ou subiam a mais pequena escada sem auxílio duma pessoa a ampará-las, tomavam atitudes de «clowns»; e como se a confusão ainda não fôsse suficiente, as mulheres aumentavam-na, gritando por entes queridos que supunham não mais tornar a ver:

Dir-se-ia o começo do mundo!

Só Montalvão não se deixara enrodilhar na barafunda. Encochado

a uma coluna, gozava o efeito da sua obra fleugmàticamente. Espectáculo tão eminente, jamais seria dado a seus olhos contemplar. Valeriano, o foguete humano, constituía tudo que se pudesse imaginar em pirotécnica. Tinha enfim encontrado um novo efeito para saciar a sua avidez do inédito. Ao experimentar aquela sensação virgem, quási agradecia a Natália tê-lo atraído. Pedissem-lhe a vida e êle não hesitaria em a dar se de tal sacrifício dependesse contemplar espectáculo de igual grandeza, quanto mais a honra! As lágrimas corriam-lhe pelas faces, tal era a alegria que o dominava.

Era a verdadeira «Dança do Fogo» que seus olhos contemplavam maravilhados — e êle que estivera para não ir à festa!

Entretanto Valeriano pensava de maneira diferente, se é que se pode pensar com a cabeça em labaredas. Envolto nas chamas, não via senão encarnado à sua volta. Todos os sentidos o abandonaram excepto o da conservação, mas êsse nada podia fazer. Apenas as pernas se moviam indiferentes do resto do corpo, arrastando-o desnordeado à volta da sala, sem direcção determinada. Não o censurem, por Deus!

Pode porventura uma cabeça, ainda a mais ponderada, governar um corpo em ânsias de libertar-se da morte, estando ela a arder? Pusessem o filósofo mais positivista, mais calmo, mais clássico, na situação de Valeriano, e êle nem talvez chegasse a fazer metade do que êste fêz para se salvar. Depois de ter corrido tôda a sala, Valeriano reparou que a continuar nesse correpio, depressa se consumiria em cinzas. Então lembrou-se do lago existente no jardim. Se conseguisse mergulhar nas suas águas, estava salvo.



O pior era o tempo que levaria a lá chegar. Não tinha cabelos para vencer a distância. Um segundo mais, as chamas chegariam à carne, e a morte, uma morte horrível pela intoxicação, seria certa. Era forçoso ir pelo caminho mais curto. Conseguir uma linha recta seria o ideal. Mas do salão era praticamente impossível, porque a-pesar-de tudo, o fogo que imanava de si próprio, não era suficiente para derreter as paredes sólidas do castelo. Da varanda sim; podia tirar as rectas que quisesse. E como pombo correio que após ter dado voltas aparentemente ocasionais, toma de repente a tôda a velocidade misteriosa direcção, Valeriano investiu como um dos célebres toiros de Aníbal, direito à varanda, decidido a extinguir o fogo antes dêle terminar a sua inevitável consumição.

Por azar as janelas estavam fechadas e se não fôsse ter visto de relance êsse entrave inesperado, ter-se-ia esfacelado de encontro às portadas. Então estacando, abriu-as com tal ímpeto, que saindo dos gonzos se fizeram em farripas. Mas o azar continuava a persegui-lo; as janelas de vidro estavam por sua vez fechadas, e êle com os últimos cabelos já quási consumidos, sem tempo de as abrir! E todos a olharem para êle oh! que vergonha! No entanto que resistência pode fazer um frágil vidro a uma cabeça vibrada com violência?

¡ Todos os entraves na vida fôssem uma simples vidraça!

Valeriano estava portanto salvo. Recuou até ao fundo do salão para tomar balanço e dando um salto lindo, cheio de estilo, atravessou o cristal que se abriu ressoando em sonoridade clara e transparente e desenhando na sua passagem pelo ar, um rastro de luz

maravilhoso desapareceu na noite escura. Natália, tendo nessa altura voltado a si para ver o que se passava, julgou sonhar ao seguir as evoluções luminosas do amante; e ao vê-lo desaparecer pela janela teve a sensação desagradável de acordar a meio do mais lindo sonho da sua vida. Mas a atitude pueril e inconsciente do marido, aos saltos, batendo palmas de satisfação, perturbou-a tão profundamente que desmaiou de novo. O cataclismo que então assolou a sala, veio transformar o resto do sonho em pesadêlo infernal.

### TURBILHÃO



O lustre apinhado de gente, caía com fragor estilhaçando-se no solo; e espalhando as pessoas e as velas pela casa, lembrava uma granada construída por um paranóico, que na sua doentia invenção, tivesse baralhado gente com material explosivo; os quadros despregavam-se das paredes e estatelando-se no chão, arrastavam na queda os que se tinham pendurado nêles; e as molduras ao desencaixilhar-se libertavam as telas da sua perpétua prisão, que impelidas pela aragem vinda através da vidraça partida, passeavam à roda da sala, como se um anátema macabro tivesse feito



resolveram o caso imediatamente firmando Valeriano no solo por meio de estacas.

E o momento chegou, enfim, solene!

### O DUELO



As aves pararam de grasnar subitamente, cheias da mesma ansiedade que dominava os homens; os gordos ruíam as unhas excitados; os magros pisaram os charutos para se concentrarem na cena que se ia desenrolar; e o mocetão assobiava em pianíssimo, já sem noção da tonalidade, soltando dos lábios a tremerem de emoção, sons que teriam sentido musical vindos dum órgão registado em trémulo, mas

descabidos num assobiador.

Porém, o mais impressionante de tudo, era o que se passava nas consciências dos dois rivais.

Valeriano tinha de fazer força para cima para impedir o dedo indicador de puxar o gatilho para baixo antes de tempo, tal era a vontade de aniquilar o adversário. Uma simples contracção muscular — e eis Natália nos seus braços.

Montalvão, ao contrário do que seria de supor, sentia pena de descarregar sobre o amante da mulher. Natália já não lhe inte-

ressava tanto, e Valeriano sempre era matéria inflamável, dêle ainda poderia vir algum fogo.

Porém, a sociedade impunha-lhe apontar sôbre o inimigo e êle obedeceria.

Devido ao estado de excitação de Valeriano, o duelo não pôde seguir as praxes convencionais. Combinou-se então o seguinte: Montalvão teria de caminhar um certo número de passos ao fim dos quais se devia voltar e desfechar a pistola sôbre Valeriano, que com a cabeça torcida para trás aguardaria o sinal que era Montalvão dizer: «já pode».

Assim aconteceu. Os resultados é que foram inteiramente diferentes do que se esperava.

Dois estampidos quási ao mesmo tempo quebravam o silêncio da madrugada e quatro homens caíam por terra soltando gritos lancinantes.

Eram os magros e os gordos que estrebuchavam no chão, feridos de morte. As balas tinham-se encontrado no percurso e com a violência do embate estilhaçaram-se atingindo os quatro inimigos que ao fim de dois minutos depois de lançarem urros de raiva e dor juntamente com pragas grosseiras, deixavam de existir.

As aves de rapina desnorteadas deram ao mesmo tempo um grito de espanto, com a precisão e unidade duma orquestra atacando o acorde inicial duma sinfonia, cujo autor não tivesse composto mais do que êsse acorde por falta de inspiração e enchesse o resto da partitura com compassos de espera. Assim parecia efectivamente, pois que a seguir nada se ouviu que

provasse existir naquele lugar vida animal — a não ser as patas dos burros batendo no chão até se perderem pouco a pouco na distância. O moço da estrebaria fugira espavorido espantando os animais que seguiam à sua frente em correria desenfreada. E ali ficaram sós, Montalvão e Valeriano, os únicos homens vivos a seis léguas em arredor da civilização, como se tivessem regressado aos tempos nublosos do princípio do mundo. Tudo que se passasse entre os dois, ficaria perdido na solidão daquele lugar.

Se Caim tivesse morto Abel num sítio tão solitário como aquêlê, o Velho Testamento de-certo não teria conhecido êsse exemplo do ódio fraternal, e o bíblico fraticida não seria hoje o exemplo seguido pelos homens, e portanto a repercussão do seu gesto nefando não viria desencaminhar as criaturas — nunca o Mal teria vencido o Bem, na Terra!

Mas ali já não havia nem bem nem mal. Havia um homem que desejava a mulher doutro e êsse outro sem saber o que queria, deixava-se arrastar pelos seus instintos de meridional, levado no turbilhão de aberrações inconfessáveis que um sadismo ancestral fazia borbulhar em cachões à superfície da consciência, acalcando tôdas as leis da natureza.

Nos desertos o indivíduo sobrepõe-se a si próprio prevalecendo sôbre a imagem talhada para certos ambientes. A sociedade baseia-se em multidões que controla para que a desproporção não realize outros desertos à sua maneira.



## PSIQUIATRIA



Quando os factos que o rodeiam ultrapassam a sua razão o homem civilizado só tem um caminho a seguir: recorrer às psiquiatria. Assim, Montalvão resolveu consultar uma psiquiatra. Devia ter na verdade os nervos completamente arrasados.

O pior foi ao cabo da primeira dose de injeções, de dietas e exames mentais e tôdas as complicadas experiências e interrogatórios desnorteantes e vexatórios o indómito fantasma não deixar de o perseguir tôdas as noites às três horas da madrugada em ponto. Teve então uma idéia engenhosa, se bem que o médico abanasse a cabeça desolado, encolhesse os ombros esmorecido, quando Montalvão lhe participou vir o seu mal, não de dentro para fora, mas ao contrário, de fora para dentro. Por conseguinte, o que havia a fazer — e nisto se resumia a grandeza da sua descoberta — explicava entusiasmado Montalvão no consultório, era aplicar um remédio radical ao fantasma. Como resposta o médico deu-lhe alta, dizendo lavar daí as suas mãos e que escusava de o procurar, se um dia precisasse dum atestado comprovativo da sua integridade mental, no caso de o quererem dar por interdito; e visto não estar disposto a sujeitar-se aos seus tratamen-



tos, que aliás nunca falharam em cinquenta anos de actividade clínica, o melhor que tinha a fazer era deixá-lo em paz.

Montalvão desarborou pela porta fora decidido a pôr em prática os seus planos, convencido como estava de empreender qualquer coisa de grande no campo das descobertas científicas. Não descobriu Pasteur o micróbio da raiva a despeito das correntes contrárias e das más vontades dos homens de ciência que não queriam sair da rotina? Pois bem; êle próprio, descobriria o fantasma existente na sua imaginação e depois de localizá-lo dar-lhe-ia o remédio competente para o liquidar, e uma nova era nascia para a psiquiatria. Todos os doentes mentais têm o seu fantasma particular, pensava Montalvão. O que os médicos deviam fazer era pescá-lo no mar profundo e imenso que é o subconsciente da pessoa humana. Por exemplo, uma rapariga ainda nova que tôdas as tardes encontrava no consultório, tinha um fantasma que fugira para o Brasil com uma bailarina; uma outra, que devia andar à volta dos quarenta anos, tinha uma quantidade de fantasmas a atormentá-la, e que possivelmente também fugiram, mas para mais longe, naturalmente para o Tibet mesmo sem bailarinas; para outras, os fantasmas eram caixas de fósforos, alfinetes e mais bugigangas neste género; mas tôdas apanhavam injecções igualmente.

Montalvão teve vontade de largar fogo ao consultório onde tinha perdido tanto tempo, uma grande parte da sua personalidade, e não menos pequena quantia de escudos.

Nessa mesma noite foi pôr-se à coca escondido por detrás dumas silvas; Natália tivera como de costume a terrível enxaqueca

depois do jantar e de-certo o cavaleiro fantasma aparecia — eram coisas que andavam ligadas e que não podiam passar despercebidas à fina astúcia de Montalvão agora que se dedicava aos estudos do subconsciente. Veria se o seu diagnóstico estava ou não certo. Ia executar a primeira experiência heróicamente na sua própria pessoa. Não precisava de inocular cobaias inofensivas para obter pequenos resultados que nada teriam que ver com o seu caso clínico.

De resto duvidava inteiramente da reacção dêsses mamíferos em casos tão melindrosos como o que lhe passava pelas mãos. A experiência tinha de ser feita num corpo bem humano e ainda assim talvez não a pudesse generalizar, pois nem todos os homens reagem igualmente em face do mal que investigava.

Escondido atrás do silvado, pôs-se a observar o que se passava no quarto onde Natália devia, coitada estar sofrendo os horrores massacrantes das dôres físicas, as piores que há.

Através dos vidros via-se a silhueta dela deambular pelo quarto. Preso a uma macieira um cavalo esperava em baixo resfolgando e batendo com as patas no chão, impaciente como é costume entre animais de raça. Em cima, a silhueta continuava em movimento fazendo requebros que condiziam com palmas batendo ritmadas.

## ENFIM SÓS



Natália partiu então com Montalvão numa espécie de viagem nupcial à volta do mundo.

Voltaram ao cabo de vinte anos. Montalvão tornara-se irreconhecível. Ao subir a escadaria, Natália enroscada nêle com ternura, qual noiva nos primeiros dias a seguir ao casamento, Montalvão não parecia Montalvão. Tinha emagrecido exageradamente, tornara-se muito mais alto, e as barbas que

passara a usar tinham tal comprimento a ponto de tocarem no chão, ao curvar-se em vénias que constantemente fazia a Natália. Só os olhos se mantinham fiéis à personagem do passado: a mesma dureza, o mesmo brilho faiscante, sempre dilatados na presença do fogo — embora um pouco receosos por causa das barbas.

Natália porém, estava mais feliz do que nunca. Notava-se pelas palavras sem nexos proferidas à toa, por caprichos idiotas, e fantasias disparatadas que a sua imaginação inesgotável fonte de paradoxos, gerava, e também por perguntas supérfluas, repetidas e massacrantes, feitas constantemente.

A felicidade entrara de novo na Frangalha. Fôra preciso ir buscá-la aos confins do mundo, fazê-la sair à fôrça da toca onde se



escondera. Foi em Chicago, numa noite de tempestade, que a encontraram de novo, quando dormiam em misterioso e soturno quarto de hotel. Dois homens de pistola em punho acordaram-nos fazendo-lhes cócegas na planta dos pés. Os noivos deram um salto na cama e dispunham-se a gritar, quando terceiro indivíduo — o intérprete dos bandidos — disse pausadamente: «Passem para cá a massa se não querem ficar viúvos». Quando os bandidos se foram embora com o dinheiro e as jóias, Natália, entre soluços, disse ser Montalvão o responsável moral não só do roubo mas do vexame que tinham sofrido: «Se tu usasses barbas compridas, acrescentou, tinham-te mais respeito e podíamos ser muito felizes...». Além disso estás muito gordo, e os «Gangsters», como sabes, embirram com a gordural!

Enfim, tantas lamúrias fez que quando em Viena dançaram o Danúbio Azul, já Natália sentiu as pernas magras do marido embarçarem-se nos seus joelhos, e os pêlos aveludados das barbas, acariciar o seu colo desnudo. Estranha coincidência: a valsa era a mesma que anos antes dançara com Valeriano, no palácio do Marquês de Ribafria...

Depois as cidades seguiram-se num turbilhão: Roma, Paris, Madrid e... finalmente a Frangalha, a sua quinta arborizada e florida, ninho onde podiam entoar em unísono, livremente, o hino à felicidade, à vida, de mãos dadas passeando ao pôr do sol, ou ao luar, por entre o arvoredor, longe do mundo.

Os chorrilhos de asneiras sucediam-se numa cadeia sem fim. Estavam verdadeiramente noivos.

Uma bela noite, quando Montalvão manifestava aspirações pie-

gas, como por exemplo morrerem todos os habitantes da Terra, excepto êles, Natália disse-lhe: «Já é tarde! Agora se ficássemos só os dois, éramos três pelo menos!...».

Realmente, a felicidade dispõe dos mais inesperados recursos quando quer bafejar as pessoas que lhe caiem em graça. Mas a infelicidade anda-lhe nas peúgadas.

No dia em que Natália deu à luz uma linda criança do sexo feminino, tudo parecia correr às mil maravilhas.

Aos primeiros dias sim.

Montalvão, radiante, percorria os bosques, seguido dos cães, ia pôr-se no cimo dos montes em exposição, para fazer ver à fauna vegetal como também era capaz de se reproduzir.

Certamente a fauna vegetal nunca pensou duvidar das suas possibilidades de reprodução, mas a vaidade leva as criaturas por vezes a acções bem pouco elevadas, arrastando até os espíritos mais sóbrios para a futilidade.

Contudo, não era Montalvão pai duma filha sua?

Podia portanto deixar a alegria expandir-se. Poucos anos mais atrás, a autenticidade da paternidade da sua filha seria problemática. Porém, tal horrível dúvida estava nesse momento bem longe de lhe enevoar o espírito. Existira em tempos outro homem, capaz de o privar do legítimo direito que todo o pai tem de ser o próprio pai de seus filhos, mas fôra num passado tão distante, que essa recordação inquietadora aparecia no presente, vaga, informe, completamente desvanecida.

Mas a vida é por vezes pequena para certas pessoas viverem nela. Envolvem-se num mundo complexo onde a fantasia ultra-



passa a realidade; perdem-se na transcendência do problema da colocação da espécie no tempo e no espaço tornando-se esquemas da complicada evolução da natureza humana; agem por instinto, como fizeram os antecessores desde as eras cenosóicas até à época presente.

Na verdade, o que teria levado Natália a querer pôr à filha o estranho nome de Valeriana? Devia estar completamente louca quando manifestou semelhante desejo, devia ter-se esquecido do poder mágico das palavras, e que um simples nome articulado por uma mulher cujo passado esteja ainda que vagamente ligado à ideia dêse nome, pode fazer renascer todo um mundo de paixões baixas, ódios, vinganças e mais sentimentos tôrpes, refreados à fôrça de convenções, mas sempre prontos a quebrar as grilhetas que os mantêm encarcerados no fundo da consciência. Ao ouvir aquêle nome odioso embora adocicado pela terminação feminina, Montalvão deu um urro que revolveu os alicerces da casa; e com os punhos fechados batia com fôrça na testa gritando ao mesmo tempo: «Eureka! Eureka! Eureka!...» Em seguida foi colocar-se em frente do espelho onde ficou largo tempo a contemplar-se com ódio. Compreendeu o que fôra em cinco anos para Natália — a traidora fizera dêle um Valeriano sintético! As mesmas barbas compridas que tanto detestava e o incomodavam, a mesma magreza, a mesma altura desproporcionada, tudo. Oh! Maldição! Era rival de si próprio! Estava certo de Valeriano voltar um dia, mas nunca pensara na possibilidade de êle se encafuar na sua própria pessoa. E agora, se o quisesse matar, tinha de recorrer ao suicídio.

Pois bem : morreriam ambos e desta vez seria para sempre. Iria com o rival, a mulher também havia de ir, iriam todos para o outro mundo, acabava por uma vez a farsa.

Resoluto, foi buscar combustível à cozinha, encheu o quarto de lenha onde fechou Natália, despediu os criados, meteu a filha no cofre-forte e entregou-se à obra de destruição. Outro qualquer teria, servindo-se dum fósforo como vulgar incendiário, pôsto a casa em labaredas sem mais trabalhos. Porém Montalvão não era propriamente um incendiário. Era um adorador do fogo, o que é diferente. Adorava-o, não pelo lado da destruição, antes, ao contrário pelo lado de construção, de reconstituição. O fogo, no seu entender, purificava não só a matéria mas ainda o próprio espírito porque transformava as coisas. Que um homem cuja má formação em todos os sentidos não tivesse ganho o direito de ser uma pessoa perfeita, fôsse ao menos um monte de cinzas. Assim, partindo desta base, indo por aí fora, incluía todos os seres vivos e até a própria natureza-morta. As substâncias desorganizadas encontravam no fogo o seu dinamismo...

Perdido em tais conjecturas, ia distribuindo matéria inflamável pelos corredores, pelas salas, pelos quartos. Arrastava as peças de fogo de artifício com desenvoltura entornando pólvora pelo chão. Distribuiu com cuidado bichas de rabiar e mais pequenas especiarias pirotécnicas pelos parapeitos das janelas e em todos os cantos colocou um foguete monumental. Nos lustres pendurou morteiros; por detrás dos espelhos bombas das maiores que havia nas fábricas, regou o tapête com álcool e num gesto

largo, digno de tenor de ópera, atirou-lhe um fósforo que se apagou imediatamente.

«Se eu não quisesse era logo», resmungou. E acendendo todos os fósforos ao mesmo tempo, atirou-os ao acaso, pelo ar.

Uma explosão revulcou a casa de alto a baixo e ao fim de dois dias as labaredas reduziram a herdade a montão de cinzas. No terceiro dia, ao fazerem as pesquisas, encontraram a pobre criança — a causa involuntária do desastre final — dentro do cofre-forte, no meio dos destroços. Mandaram-na para um asilo de órfãs, onde esteve até se tornar uma linda dollicocéfala morena, de louros cabelos encarapinhados.

Foi ela própria quem me contou esta horripilante história, uma noite quando entrei em sua casa para me abrigar da chuva...



## Ilustrações

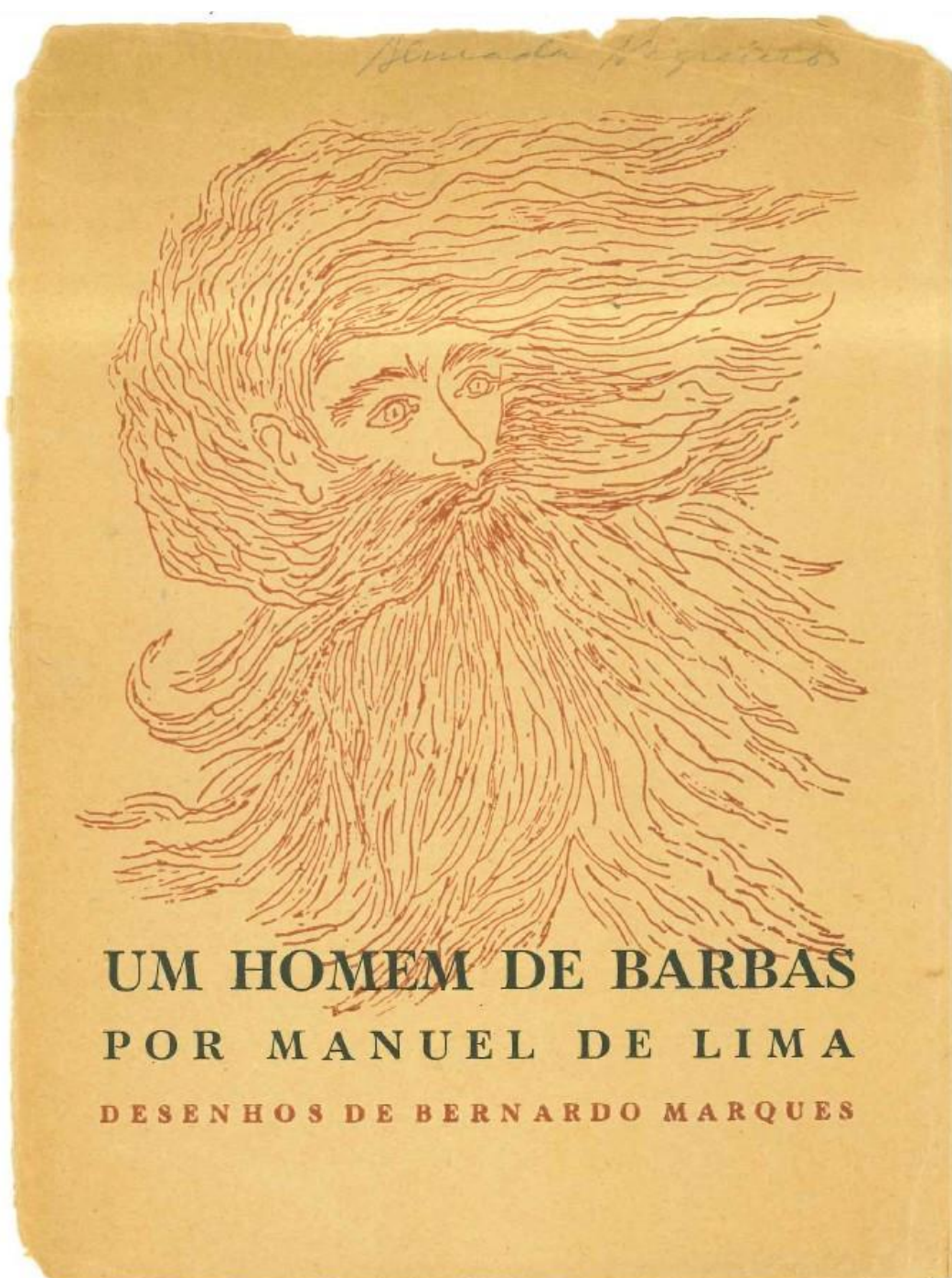


Figura 1 – Ilustração da capa da primeira edição de *Um Homem de Barbas* (1944) por Bernardo Marques.



Desenho de Benjamin Marques

CAFÉ GELO (da esquerda para a direita): Manuel de Lima, Luís Pacheco, Mário Castaney de Vasconcelos, Raul Leal, José Simões, cadeira (João Vieira, ausente), Helder Macedo, João Rodrigues, Gonçalo, Benjamin, José Escada, Cargaleiro, Fininha, José Fortes, José Manuel Calafate, João Zznaga, Assunção, Virgílio Martinho e Saldanha da Gama

Figura 2 – Ilustração de Benjamin Marques rafigurante o assim chamado “Grupo do Café Gelo” onde aparece Manuel de Lima (o primeiro à esquerda) retirada da *Obra Reunida* (Lima, 2019, p. 41).

